# REPERTORIUM

FÜR

# KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXXI. Band. 2. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1908.

Hierzu eine Beilage von B. G. Teubner, Verlagsbuchhandlung in Leipzig und Berlin.

# HANDBÜCHER
# DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN
## HERAUSGEGEBEN VON DER GENERALVERWALTUNG

Band I:

**DIE ITALIENISCHE PLASTIK** von W. Bode. 4. Auflage. XX und 206 Seiten. Mit 101 Textabbildungen. Geheftet Mk. 1.50; gebunden Mk. 2.—

Band II:

**GOLD UND SILBER** von J. Lessing. 2. Auflage. VIII und 166 Seiten. Mit 110 Textabbildungen. Geheftet Mk. 2.—; gebunden Mk. 2.50.

Band III:

**DER KUPFERSTICH** von Fr. Lippmann. 3. Auflage. VI und 253 Seiten. Mit 131 Textabbildungen. Geheftet Mk. 2.50; gebunden Mk. 3.—

Band IV:

**BUDDHISTISCHE KUNST IN INDIEN** von A. Grünwedel. 2. Auflage. XVI und 213 Seiten. Mit 102 Textabbildungen. Geheftet Mk. 1.50; gebunden Mk. 2.—

Band V:

**MAJOLIKA** von O. von Falke. 2. Auflage. IV und 208 Seiten. Mit 83 Textabbildungen. Geheftet Mk. 2.—; gebunden Mk. 2.50.

Band VI:

**MÜNZEN UND MEDAILLEN** von A. von Sallet. 2. Auflage. (In Vorbereitung.)

Band VII:

**DIE KONSERVIERUNG VON ALTERTUMSFUNDEN** von Fr. Rathgen. VI und 147 Seiten. Mit 49 Textabbildungen. Geheftet Mk. 1.50; gebunden Mk. 2.—

Band VIII:

**AUS DEN PAPYRUS DER KÖNIGLICHEN MUSEEN** von A. Erman und F. Krebs. VIII und 291 Seiten. Mit 13 Textabbildungen und 24 Tafeln. Geheftet Mk. 3.50; gebunden Mk. 4.—

Band IX:

**DIE ÄGYPTISCHE RELIGION** von A. Erman. VI und 261 Seiten. Mit 165 Textabbildungen. Geheftet Mk. 3.50; gebunden 4.—

Band X:

**DAS XVIII. JAHRHUNDERT. DEKORATION UND MOBILIAR** von R. Graul. VI und 200 Seiten. Mit 113 Textabbildungen. Geheftet Mk. 1.50; gebunden Mk. 2.—

Band XI:

**DIE GRIECHISCHE SKULPTUR** von R. Kekule von Stradonitz. 2. Auflage. IV und 394 Seiten. Mit 161 Textabbildungen. Geheftet Mk. 3.50; gebunden Mk. 4.—

Band XII:

**DAS BUCH BEI DEN GRIECHEN UND RÖMERN.** Eine Studie aus der Berliner Papyrussammlung von W. Schubart. IV und 159 Seiten. Mit 14 Textabbildungen. Geheftet Mk. 2.50; gebunden Mk. 3.—

Band XIII:

**PORZELLAN** von A. Brüning. IV und 230 Seiten. Mit 166 Textabbildungen. Geheftet Mk. 2.—; gebunden Mk. 2.50.

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W. 35.

# Über zwei Architekturzeichnungen Michelangelos in der Casa Buonarroti in Florenz.

Von **Fritz Burger.**

## A.

Das Außerordentliche in Michelangelos Schöpfungen entsprach seiner innersten Natur. Sie zwang ihn, dort Schwierigkeiten zu suchen, wo man vor ihm kaum irgendwelche sah. In der Skulptur hat diese Eigenheit den Grund zu seiner Größe gelegt, in der Architektur hat sie ihm große Not bereitet. Der junge Feuergeist mußte erst die Mittel kennen lernen, durch die er diese sprödeste der Künste bezwingen konnte, dann hat er freilich auch ihr nicht minder als ihrer gefälligeren Schwester den Stempel seines Wesens aufzudrücken verstanden. Phantasie und Leidenschaft haben ihn dabei auch hier schon frühzeitig von dem geheiligten Boden der Tradition gedrängt und ihm den Blick für die konstruktive Zweckmäßigkeit seiner Ideen getrübt.

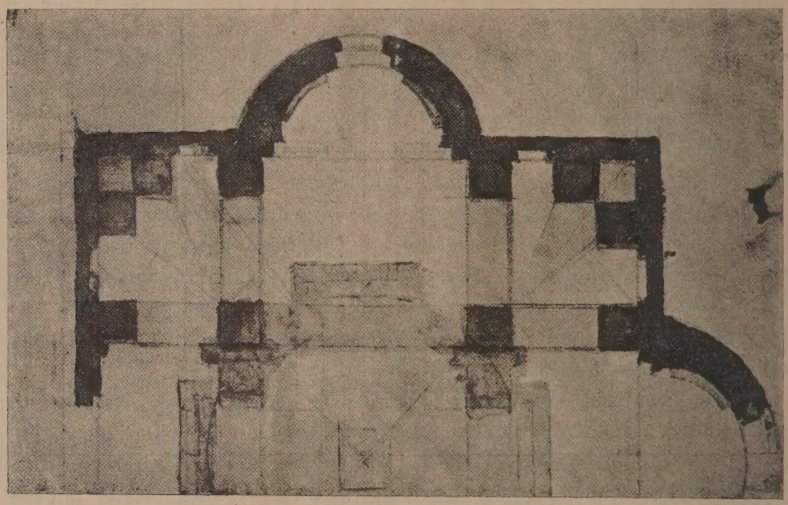
Die wenigen aus seiner Jugendzeit nachweisbaren Architekturzeichnungen, voran zwei Grabkapellen-Grundrisse in der Casa Buonarroti, wissen davon zu erzählen[1]). Vielleicht die ältesten architektonisch-konstruktiven Versuche Michelangelos, lassen sie deutlich erkennen, wie er mit der monumentalen Wirkung zugleich auch eine barock-malerische Gruppierung in ein und demselben Werke zu erreichen strebt. Wie mit den Formen des menschlichen Körpers, so schaltet er hier selbstherrlich mit dem Raume, wobei es ohne Verzerrungen und unnütze Verkleinerungen natürlich nicht abgeht. In dieselbe Zeit der architektonischen Sturm- und Drangperiode gehört auch ein bisher unbeachteter Entwurf (Abb. I) in der Casa Buonarroti, der nicht minder behaftet ist mit allen Schwächen und Eigenheiten des Anfängers.

---

[1]) Siehe Burger, Gesch. d. florent. Grabmals, S. 315, Abb. 189 u. 190. Der S. 318, Abb. 191 veröffentlichte Entwurf erscheint mir neuerdings doch zu reif, in der Gesamtdisposition doch zu sicher, um ihn in diese frühe Zeit zu setzen. Vielleicht haben wir hier einen Entwurf für die an St. Peter sich anschließende Kapelle für den König von Frankreich zu erkennen. Siehe Thode, Michelangelo, I, S. 460.

Welchen Zweck diese bauliche Anlage, die hier im Grundriß vorliegt, haben sollte, ist nicht ganz leicht festzustellen. Die allgemeinen Dispositionen sind klar: ein griechisches Kreuz mit apsidenförmigen Querarmen, in den Diagonalachsen quadratische Erweiterungen.

Sicher ist zunächst, daß der quadratische Mittelraum als kuppelüberwölbter Hauptraum gedacht ist. Dies wird sowohl durch die leicht sichtbare, um das Mittelquadrat eingezogenen Kreislinie, als auch durch die Nebenräume in den Diagonalachsen bestätigt, die nach der Pfeilerecke des Mittelraumes laufen und nur dazu dienen können, den Schub der Kuppelpfeiler mit aufzunehmen. Die an den vier Seiten sichtbaren rechteckigen Grundrisse können daher nur Stufen sein, die



zu dem überhöhten Mittelraum führen, in dessen Mitte ein Quadrat einen Altar oder ein Grabmal anzudeuten hat. Man sieht leicht, daß der Grundriß verschiedene Seltsamkeiten aufweist, wozu nicht zuletzt die Schwäche der Kuppelpfeiler gehört, die durch die beiden Eckpfeiler in den kleinen Kapellen ausgeglichen werden soll. Auf solche Ideen kann nur ein Anfänger in architektonischen Dingen kommen. Denn abgesehen von den technischen Bedenken geht hierdurch auch der Raum dieser Kapellen in seiner Wirkung ganz verloren. Dazu kommt, daß diese Pfeiler, wie die Einzeichnung der Kreislinie unverkennbar anzeigt, nicht als Mauerpfeiler mit quadratischem Grundriß, sondern als Rundsäulen geplant waren, die die ihnen zugedachte Funktion nicht hätten erfüllen können. Auch ist die Schwäche der Umfassungsmauer auffallend.

Sie sind schwerlich ohne den Halt eines nebenstehenden größeren Gebäudes zu denken. Daß man hier nun tatsächlich nur ein kleineres Gebäude vor sich hat, läßt sich, abgesehen von der konstruktiven Unmöglichkeit, diesen baulichen Gedanken in größeren Dimensionen zu verwirklichen (etwa als Grabkapelle für Julius II. unter Benutzung des Rossellinoschen Chores) schon durch die aus den beiden Stufen ersichtlichen Maße beweisen. Nimmt man deren Auflager etwa 35 bis 40 cm betragend an, so würden wir eine Maßeinheit von etwa 80 cm erhalten, derzufolge der Mittelraum eine lichte Weite von etwa 4 bis 5 m, die Quadratseiten der Kapellen in den Diagonalachsen etwa 3 bis 4 m lichte Weite hätten, während die der Querarme nur um ein weniges die des Mittelraumes überschreiten würde. Es ist sicherlich eine mißliche Sache, solche Skizzen mit »Zirkel und Richtscheit« zu beurteilen, allein die ungefähren Maße lassen sich doch mit einiger Bestimmtheit auf diese Weise feststellen, und deshalb ist es sicher, daß es sich im vorliegenden Entwurf um eine kleine Gedächtnis- oder Grabkapelle handelt. Die Bestimmung dieser Skizze ist dadurch insofern erleichtert, als es sich hier darnach nur um eine der drei baulichen Ideen handeln kann, denen der Gedanke einer Kapelle zugrunde lag: der Grabkapelle Julius II., der der Medici und der des Königs von Frankreich. Letztere war als Kapelle geplant (zweimal in Michelangelos Briefen erwähnt, 25. 5. und 16. 6. 1557), die sich an San Pietro anlehnen sollte, was ja an sich gut zu unserer Skizze passen würde. Allein die Formen derselben, die noch deutlich alle Unsicherheiten und Experimente der Frühzeit erkennen lassen, scheinen mir gegen diese späte Datierung zu sprechen.

Auch an einen Grundrißentwurf für die Mediceerkapelle ist hier kaum zu denken. Wir wissen zwar, daß räumliche Bedenken der Aufstellung eines der freistehenden Monumente wiederholt entgegentraten und dieses Projekt auch schließlich zum Scheitern brachten, so daß man vielleicht die Frage aufwerfen könnte, ob der vorliegende Plan nicht eine Erweiterung der vorhandenen älteren Kapelle darstelle. Hierfür scheint nicht nur der Umstand, daß die Pfeiler nach den Quadratseiten hin durch einen schwächer getuschten Maueransatz erweitert sind, so daß man in diesem Mittelbau die durchbrochenen Seiten des alten Teils der Mediceerkapelle sehen könnte, zu sprechen, sondern auch die ganze seltsame Grundrißanlage ließe sich durch die auf das bestehende Mauerwerk zu nehmende Rücksicht erklären. Doch bliebe dann der Standort der hier zu errichtenden 4 oder 6 Grabmäler unklar. Denn der in der Mitte angegebene quadratische Grundriß kann kaum 1,50 m Breite haben und demgemäß für letztere nicht in Betracht kommen, und für die Wand

gräber mangeln uns irgendwelche Angaben, es müßte denn sein, daß wir in den durch Fenster erleuchteten Apsiden die dort zu beiden Seiten sichtbaren kleinen Vorprünge hierfür heranzögen. Allein ich gestehe, daß hier das »Außergewöhnliche« schon zu sehr ans Absurde streift, um einer solchen Deutung Raum zu geben. Auch macht die ganze Grundrißanlage ein in der Mitte stehendes Grabmal wahrscheinlich, da sowohl die die Apsiden flankierenden, als auch die in den Ecken der Kapellen befindlichen Pfeiler als Säulen gedacht waren, so daß der Eintretende sich rings von einer Säulenrotunde umgeben sehen mußte, die nur durch die Nischen in den Querarmen unterbrochen wurde. Dies wie überhaupt der Verzicht auf die räumliche Mitwirkung der Nebenkapellen läßt deutlich die Absicht erkennen, den Mittelraum besonders, d. h. als den Zweck des Ganzen, zu betonen. Es sprechen somit alle Umstände dafür, daß wir hier einen frühen Entwurf für das Juliusgrabmal vor uns haben, dessen Umfassungsmauern sich an einen größeren Bau anzuschließen scheinen, jene Kapelle, von der uns Vasari erzählt[2]), daß sie die Urform des Grabmals des Papstes gewesen sei[3]), durch deren Modifikationen und Erweiterungen allmählich der Neubau von Sankt Peter ins Werk gesetzt wurde. Dies wird nicht nur durch das Fehlen jeglicher sonst üblicher monumentaler Ausgestaltung des Hauptportals, sondern auch durch die Schwäche der Umfassungsmauern bestätigt, die eben eine Anlehnung an einen größeren Bau bedingen. Danach müßte dieser Entwurf im April des Jahres 1505 entstanden sein[4]).

B.

In demselben Monat, als Michelangelo den Entwurf und die damit zusammenhängenden Skizzen dem Papste unterbreitet hatte, machte er den Vorschlag, die alten, von Bernardo Rossellino unter Nikolaus V. gelegten Fundamente des Chores von St. Peter derart auszubauen[5]), daß sie den äußeren Rahmen seines neuen figürlichen Entwurfes für das Denkmal des Papstes bildeten, das in seiner großartigen Anlage eines Raumes bedurfte, wie er damals in Rom kaum zu finden war. Damit war der unabwendbare Konflikt heraufbeschworen, der zum Kampfe mit Bramante führen mußte, einem Kampf, in dem sich Bramante als der

---

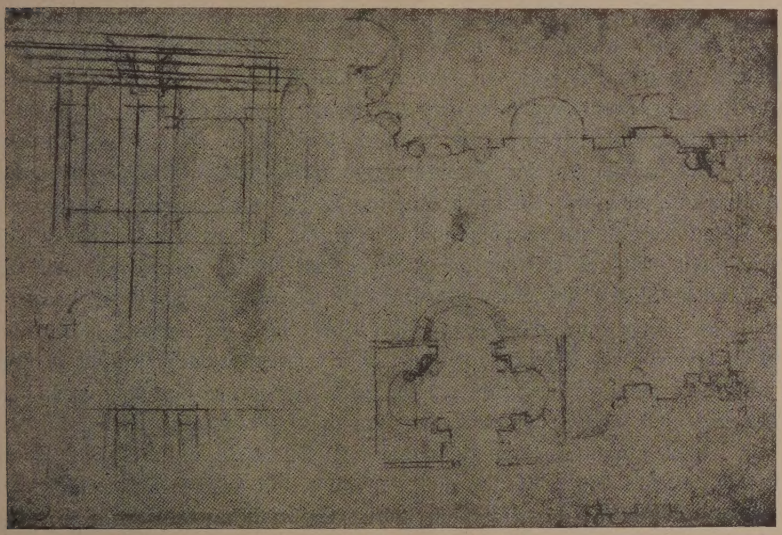
[2]) Vasari-Milanesi, IV, S. 282.

[3]) Vasari, VIII, S. 325, und Milanesi, Le lettere di M. Buonarroti, 1875, S. 335 f., 543 ff. Letzterer vom 17. Aug. 1557. Siehe auch Thode, a. a. O. S. 460.

[4]) Siehe hierüber Geymüller, Die Entwürfe von St. Peter, Wien und Paris, 1875, S. 130 ff. und 177.

[5]) Vgl. Geymüller, a. a. O. Pl. 26, Fig. 1.

stärkere erwiesen hat. Michelangelo räumte das Feld. Freilich der Ehrgeiz des einen oder andern Meisters, der das Interesse des Papstes in erster Linie an sein Werk zu ketten versuchte, war es doch sicherlich nicht allein, der den schroffen Bruch so rasch, nachdem man kaum über die die Ausführung vorbereitenden Stadien hinausgekommen war, nach sich zog. Die Gründe des Zerwürfnisses werden wohl teilweise darin zu suchen sein, daß Michelangelo für den Chor mit Rücksicht auf den figürlichen Schmuck des Denkmals eine relativ geringe Höhen- und Breitenausdehnung wünschte, die mit den gewaltigen Plänen Bramantes nicht in Einklang zu bringen war, und daß Michelangelo in seiner Choranlage



der Form nach etwas Sekundäres sah, was für Bramante ein grundlegender Faktor für eine viel weiter greifende bauliche Idee sein mußte. Vielleicht ist vorliegende Zeichnung das einzige Dokument, das uns aus dieser Zeit des Zwiespaltes erhalten ist, der einzige Entwurf Michelangelos für den Chor von St. Peter unter Benutzung der Grundmauern Rossellinos. Zunächst zeigt die ganze Anlage genau jene für die früheren Entwürfe bis Rafael charakteristische Verteilung der Gewölbegurte, deren zwei den augenscheinlich als Auflager dienenden Säulenansätzen der Seiten nach zu schließen, auch hier die Kuppelpfeiler verbinden, ein Motiv, das sich, durch eine breite Nische getrennt, vor der Abschlußwand rückwärts nochmals findet, im Gegensatz zu den genannten Anlagen, die hier nur einen Gurt angeben. Schon die symmetrische Vierzahl der

Bogengurte ist auffallend und bekräftigt die Vermutung, daß es sich hier um eine die symmetrische Anlage des Grabmals berücksichtigende Anordnung handelt. Der Grundriß des linken Pfeilers ist in der Gliederung den analogen Entwürfen Giuliano da Sangallos für St. Peter, aber auch den ältesten Plänen Bramantes[6]) sehr verwandt, mit denen die Zeichnung vor allem den augenfälligen Anschluß an den Chor Rossellinos gemeinsam hat. Dagegen fallen auch hier die apsidenförmigen Abschlüsse der Seitenwände auf, die diese mit den Pfeilern der Chorrückwand verbinden während Bramante an dieser Stelle einen offenen Durchgang nach dem Kapellenumgang anordnete. Man möchte daher vermuten, daß Michelangelo derartige malerische Durchblicke des Chors mit der Wirkung seines von vorne nach hinten in geschlossener Silhouette sich aufbauenden Denkmals für unvereinbar hielt. Andrerseits bemerkt man die im Verhältnis zu den Dimensionen kleinliche Gliederung der Wände, die ganz im Widerspruch zu Bramantes großzügiger, mit breiten Flächen operierender Profilierung der Entwürfe der späteren Zeit steht. Man wird deshalb auch hier wieder zu der Vermutung gedrängt, daß die Gliederung der Architektur ganz mit Rücksicht auf die Größe der Skulptur etwa analog den Mediceergrabmälern vorgenommen wurde. Es erscheint daher wahrscheinlich, daß es sich in der vorliegenden, leider sehr fragmentarisch erhaltenen Skizze um einen Entwurf des Chores von St. Peter handelt, und es bliebe nur die Frage übrig, ob dieser im ersten Jahre von Michelangelos römischem Aufenthalt oder während seines zweiten in den Jahren 1512—14 entstanden ist, der Zeit, in der auf den ursprünglichen Entwurf noch nicht zugunsten eines Wandgrabdenkmals verzichtet worden war. Nach Lage der Dinge aber konnte Michelangelo damals (1512) kaum hoffen, irgend einen Einfluß auf den immerhin schon fortgeschrittenen Aufbau dieses für ihn wichtigen Bautraktes zu gewinnen. War ja auch nicht er, sondern zunächst Rafael der Fortsetzer des großen Werkes! Doch bleibt die Tatsache verwunderlich, daß wir bei dem größeren Entwurfe vom Jahre 1513 einen Aufstellungsort nicht genannt erhalten. Ob der Chorabschluß unserer Skizze mit Rücksicht auf das Grabdenkmal so auffallend gerade gegeben ist? Immerhin zeigt auch diese Anlage das Suchende, Tastende eines noch unabgeklärten Wollens. Michelangelo scheint noch ziemlich frei und selbständig zu verfahren, noch wenig durch aufgeführtes Mauerwerk gehemmt zu sein. Unklar bleibt der rückwärtige Chorabschluß, der sich im großen ganzen an die wagrechte hintere Abschlußwand des Rossellinoschen Baues zu halten scheint. Welche Bedeutung die eingezeichnete, die Anlage verwirrende kleine Kapelle hat, die natürlich

[6]) A. a. O. Pl. 20, Fig. 4.

nicht in diesem Zusammenhang geplant war, ist nicht zu ermitteln Dagegen könnte das links unten eingezeichnete architektonische System der Aufriß der Pfeilergliederung sein, die aus einer breiteren mittleren und zwei kleineren, durch Säulen getrennten seitlichen Nischen zu bestehen scheint. Wie diese Skizze, so stellt auch der übrige reiche Schatz von Zeichnungen in der Casa Buonarroti noch manche Fragen an uns, die der Lösung harren.

# Nochmals über einige Zeichnungen alter Meister in Oxford.

Von **A. von Beckerath.**

Das eben erschienene 6. Heft des von Sidney Colvin herausgegebenen Reproduktionwerkes alter Zeichnungen in Oxford veranlaßt mich nochmals zu einigen Bemerkungen.

Dieses Heft ist schon das Schlußheft der Publikation, was jeder, der sich für alte Zeichnungen interessiert, mit Bedauern vernehmen wird. Seit fünf Jahren war das Erscheinen eines neuen Heftes ein Fest für den Kunstfreund.

Ein Ersatz dafür wird sich sobald nicht einstellen.

Die Vasari-Gesellschaft ist ja eifrig bemüht, bekannte und unbekannte alte Zeichnungen in England zu bringen, aber der billige Preis dieser Publikation verbietet eine so musterhafte und exakte Wiedergabe der Zeichnungen, wie sie das Oxforder Werk gebracht hat. Dann ist auch nicht anzunehmen, daß das in Aussicht stehende, zu produzierende Material an Wert und Reichtum dem in Oxford gleichkommen wird, falls nicht das British Museum und Windsor (ersteres kräftiger wie bisher) intervenieren sollten.

Wünschenswert wäre jedenfalls ein Reproduktionswerk aus den Schätzen dieser bedeutendsten englischen Sammlungen alter Handzeichnungen, in Art des jetzt beendeten Oxforder Werkes. Die größten und wichtigsten Kunstschätze sollten in der bestmöglichsten Art reproduziert werden.

Was für Oxford möglich war, sollte doch auch für British Museum und Windsor möglich sein! Dem Schlußheft hat Herr Colvin beigefügt eine Generalintroduktion, dann, nachdem er die publizierten 126 Zeichnungen nach Schulen in drei Teile geteilt hat, je eine Spezialintroduktion für diese 3 Teile.

Die Generalintroduktion gibt eine historische Übersicht der Oxforder Sammlungen.

Am Schlusse dieses Aufsatzes werde ich mir erlauben, einen Auszug daraus zu geben, da die angeführten Tatsachen auf allgemeines Interesse rechnen können.

Es ist kaum ein halbes Jahrhundert verstrichen, daß die vielen Zeichnungen von Michel Angelo und Rafael der berühmten Thomas Lawrenceschen Sammlung endlich ihr bleibendes Unterkommen in Oxford fanden. Jahrzehnte lange Anstrengungen, diese Schätze der Nation zu sichern, scheiterten an der totalen Gleichgültigkeit der höchsten und berühmtesten Personen und der öffentlichen Institute. Bekanntlich wurde die Lawrencesche Sammlung auch in Berlin angeboten. Nach einigem Zaudern beschloß man, von dem Ankauf abzusehen, und bestellte dafür die Gipsabgüsse der Dioskuren vom Monte Cavallo.

Noch merkwürdiger, ich möchte sagen fabelhaft, ist der Preisunterschied für diese Kunstschätze zwischen vor 50 Jahren und heute.

Von seinem Verfahren und seinen Maximen bei der Auswahl der produzierten Zeichnungen gibt Herr Colvin in der Generalintroduktion ausführlich Aufschluß.

In den Spezialintroduktionen werden die Eigentümlichkeiten der betreffenden Schulen, namentlich auch in technischer Beziehung, näher beleuchtet, dann die Attributionen der produzierten Zeichnungen eingehend besprochen.

Alle diese interessanten Schriftstücke sind mit größter Sorgfalt und Liebe für die Sache verfaßt und mit der großen Kompetenz, die Herr Colvin sich in diesen Dingen durch seine langjährige Tätigkeit an dem berühmten Institut, dem er vorsteht, erworben hat, und — mit vollendeter Courtoisie gegen abweichende Meinungen! Ein großes Verdienst das nur derjenige recht zu schätzen vermag, der aus Erfahrung weiß, wie verschiedene Ansichten die Gemüter der Kunstfreunde erbittern können. Namentlich allen jüngeren Kunstbeflissenen sei die Lektüre dieser Introduktionen warm empfohlen.

Das 6. Heft enthält Zeichnungen von M. Angelo, Rafael, T. Viti, Dürer, Holbein, N. Manuel, Claude, der Venetianischen und Florentinischen Schule etc., von denen etwa die Hälfte, darunter die bedeutendsten, schon durch frühere Publikationen bekannt waren.

Zu Bemerkungen veranlassen mich die folgenden Zeichnungen:

Nr. 3 Francesco Granacci? Nacktes Modell in der Stellung von Verrochios David. Die Zuschreibung dieser Zeichnung an Granacci wird wohl richtig sein, da Granacci aber erst 1477 geboren ist, kann er um 1490 die Zeichnung nicht schon gemacht haben, die Entstehung derselben muß wenigstens um ein Jahrzehnt hinaufgerückt werden.

Der David Verrochios, nach der Tat, steht aufrecht mit gesenktem Schwert und blickt herunter; die Stellung des nackten Jünglings auf der Zeichnung weicht nicht unwesentlich davon ab, er blickt gerade aus, den Kopf vorgestreckt, den Oberkörper leise zurückgebeugt, als ob er den

Feind erspähen wollte, das Schwert erhoben. Die Supposition Herrn Colvins, daß die Zeichnung nach dem nackten Modell, ungefähr in Stellung von Verrochios David gemacht worden ist, gewinnt dadurch an Wahrscheinlichkeit.

Nr. 4. Michel Angelo, das Schlangenwunder. Diese berühmte Zeichnung in kleinem, fast miniaturartigem Maaßstab, in Rotstift sehr zart, oft fast wie gehaucht ausgeführt, deshalb in der Reproduktion sehr schwierig, ist vorzüglich gekommen.

Sicherlich für die Sixtina bestimmt, ist dieser Entwurf in der Ausführung bekanntlich gar nicht berücksichtigt worden.

Nr. 6. Umbrische Schule, Christus betend. Von dem Meister dieser Zeichnung besitzt das Königl. Kupferstichkabinett in Berlin die Zeichnung »eines schwebenden Engels«, reproduziert im 13. Heft Zeichnungen alter Meister als Schule Peruginos. Die Charakterisierung der Oxforder Zeichnung »genau, sorgsam, trocken ausgeführtes Werk der Umbrischen Schule Peruginos, von keiner besonderen Tiefe oder andächtigem Ausdruck«, paßt genau auf die Berliner Zeichnung. Spagna stehen diese Zeichnungen nahe.

Nr. 8. Rafael, Studien.

Ich habe nicht den Mut, diese kindlichen, kleinlichen Zeichnungen Rafael zuzuschreiben. Was können sie für den großen Künstler bedeuten, wenn sie wirklich von ihm wären?

Nr. 9. Rafael, Skizze für eine hl. Familie. Ich glaube auch nicht, daß diese Zeichnung von Rafael ist, möchte sie aber lieber Perugino als Pinturicchio geben. Das Profil der Madonna hat nichts von letzterem, erinnert aber sehr an Perugino, z. B. an die Erythrea im Cambio, an die Madonnen im Mittelbilde des Londoner Bildes aus der Certosa, in der Anbetung im Pal. Pitti.

In der Komposition hat die Zeichnung mit den beiden letzten Bildern ja auch Ähnlichkeit.

Die ausgesprochene Fülle des Oberkörpers der Madonna wird bei Pinturicchio nicht anzutreffen sein.

Die Kinder widersprechen der Attribution an Perugino jedenfalls nicht.

Nr. 12. Rafael, Studien.

Der Kopf eines jungen Mannes rechts kann nicht das Porträt Fra Bartolommeos sein, der 1472 geboren, also 33 Jahre alt war, als Rafael nach Florenz kam.

Ein authentisches Bild des Frate befindet sich in dem großen Konzeptionsbild in den Uffizien vom Jahre 1510.

Nr. 13 und 14. Rafael, Studien zu dem Heliodor-Fresko.

Herr Colvin schreibt: »These drawings with their splendid rythme of design and vitality of touch and expression are perhaps the finest extant of the later Roman time of the master.« Ich möchte hinzufügen, diese Zeichnungen gehören zu den großartigsten und lebendigsten Zeichnungen Rafaels, die wir besitzen.

Nr. 17. Alvise Vivarini, Bildnis eines Venetianers Gentile Bellino. Der Autor dieses schönen, lebendigen Bildnisses ist sicher Bonsignori und nicht Vivarini.

Ich beziehe mich auf die Bildniszeichnungen Bonsignoris in der Albertina, die allgemein anerkannt sind und von denen eine zu dem von Bonsignori bezeichneten und datierten Bilde in der Nationalgalerie gehört, auf die Zeichnung in den Uffizien zu dem Bilde des Vespasiano Gonzaga in Bergamo, auf das im Heft 17 Zeichnungen alter Meister im Königl. Kupferstichkabinett publizierte Brustbild eines jungen Mannes (aus meiner Sammlung), das immer Bonsignori attribuiert war und schlagende Übereinstimmung mit dem Oxforder Bildnis zeigt und gerade die Eigentümlichkeiten hat, die Berenson veranlassen, auf Vivarini als Autor zu schließen, ferner auf den Kopf des hl. Sebastian, das effektvolle Bild Bonsignoris im Kaiser Friedrich-Museum. Eine übereinstimmende Ähnlichkeit zwischen einem Profilbildnis auf einer kleinen Medaille wie die des Camelio und einer lebensgroßen Bildniszeichnung en face ist nicht leicht überzeugend nachzuweisen. Im vorliegenden Falle können wir aber davon absehen, da das Selbstbildnis Gentile Bellinis en face im Königl. Kupferstichkabinett existiert.

Als früher in meinem Besitz befindlich, wurde diese Zeichnung in der Berliner Renaissanceausstellung 1898 ausgestellt und damals, namentlich durch Herrn Dr. Gronau, als Selbstbildnis Gentile Bellinis erkannt. In dem Werk über die Renaissanceausstellung 1899 war die Zeichnung auf Seite 54 abgebildet und auf Seite 53 von Dr. Gronau besprochen. Alle Hauptlinien sind durch feine Nadelstiche durchbohrt, d. h. durch Pausen übertragen worden.

Der verstorbene Dr. Ludwig in Venedig, dem ich eine Photographie der Zeichnung übergab, erklärte dieselbe (nach Maßnahme mit dem Bilde) für den Karton des Selbstbildnisses des Meisters, auf dessen großem Prozessionsbilde vom Jahre 1496 in der Akademie in Venedig.

Im 19. Heft Zeichnungen alter Meister im Königl. Kupferstichkabinett ist die Zeichnung nun würdig publiziert.

Der bekannte Wettstreit gegen Ende des Quattrocento, der Vivarini und Bellini, verbietet meines Erachtens die Annahme, daß das Haupt der Vivarini das Haupt der Bellini porträtiert haben sollte.

Das gerollte Band mit einem Motto auf der Brust des Oxforder Bildnisses wird die Zugehörigkeit dieser Persönlichkeit zu einer Brüderschaft bedeuten.

In der Ausstellung von Zeichnungen alter Meister in der École des beaux arts 1879 zu Paris war unter »Venetianische Schule« die Bildniszeichnung in Lebensgröße eines Mannes ausgestellt, die wohl mit Recht Alvise Vivarini zuzuschreiben ist. Von Braun & Co. unter Nr. 198 photographiert.

An künstlerischer Bedeutung überragt diese Zeichnung weit die Bildniszeichnungen Bonsignoris. Es ist mir nicht bekannt, wo sich diese Zeichnung heute befindet.

Nr. 18. Venetianische Schule, die Jungfrau mit Kind und Engel.

Herr Colvin kann sich nicht entschließen, diese anmutige Zeichnung einem bestimmten Künstler zu attribuieren, und sagt: »The problem of authorship I leave to students.« Wenn es ihm beliebt hätte, würde er in London doch einen ganzen Generalstab von Kennern und Kunstfreunden zur Lösung dieses Problems haben zusammenberufen können.

Ich erlaube mir, Giov. Ant. Pordenone als Autor dieser Zeichnung vorzuschlagen. Der Typus der Madonna ist der von Pordenones Madonnen und Frauen und kommt z. B. wieder im Altarbild der Vermählung der hl. Katharina, in der Geburt der Jungfrau, beide in Piacenza, im prächtigen Hauptbilde im Dom in Cremona und namentlich im Altarbild in Torre bei Pordenone.

Das Haar der Frauen ist in der Mitte gescheitelt und fällt gewellt und breit an beiden Seiten des Gesichts herunter. Kopftücher und geflochtene Krönchen erhöhen das Haupt.

Pordenone war berühmt wegen seiner Putten, deren es unzählige in seinem Oeuvre gibt. Kind und Engel der Zeichnung stimmen damit überein. Seine Rotstiftzeichnungen sind oft von großem Reiz, sehr malerisch, wenn auch meist flüchtig gezeichnet.

Eine sehr schöne Rotstiftzeichnung war in der Ausstellung 1879 in der École des beaux arts in Paris als Palma, welche Herr Charles Ephrussi in einem Bericht über die Ausstellung einen »Palma condensé« nannte.

Morelli, ungerührt von dieser apart schönen Qualifikation, gab die Zeichnung ihrem richtigen Autor, Pordenone.

Das Königl. Kupferstichkabinett besitzt verschiedene Zeichnungen Pordenones. Die Zeichnung rechts von der Madonna, die zur Komposition nicht gehört, halte ich von derselben Hand.

Die verwischte Bezeichnung unten erlaube ich mir wie folgt zu ergänzen: de mañ de pordenon.

Nr. 21. A. Dürer, Bildnis Hans Burgkmairs.

Schon in Lippmanns Dürer-Werk publiziert, wurde es dort dubitativ für ein Porträt Jakob Fuggers gehalten.

Herr Dr. Dörnhöffer hat kürzlich (1903, in den Beiträgen zur Kunstgeschichte, Franz Wickhoff gewidmet) bewiesen, daß es das Porträt Hans Burgkmairs ist. Deshalb und wegen des leidenden Ausdrucks scheint es mir ein sehr interessantes Stück.

Nr. 24. Hans Holbein, der Kelch Jane Seymours.

Eine wundervolle Ornamentzeichnung in Wasserfarben.

Aus der Generalintroduktion Herrn Colvins teile ich im folgenden in Kürze das Wichtigste mit.

Die Kollektionen alter Zeichnungen in Oxford, in den Universitätsgalerien und in der Bibliothek von Christ Church haben zusammen nicht weniger Bedeutung als die im British Museum und in Windsor.

Vor ca. 30 Jahren wurden die bedeutendsten Zeichnungen von Michel Angelo und von Rafael der Lawrencesammlung in den Universitätsgalerien, von Braun & Co. photographiert, sowie eine kleine Auswahl von Zeichnungen in Christ Church durch den Direktor der New Gallery.

Da mittlerweile die Wichtigkeit und der Reiz des Studiums alter Zeichnungen immer mehr erkannt worden ist, beschlossen die Vorstände der Oxforder Sammlungen alter Zeichnungen, einen weitern Teil ihrer Schätze zu publizieren, und betrauten Herrn Sidney Colvin damit.

Die früheste der Oxforder Sammlungen, die zahlreichste, wenn auch nicht die bedeutendste, wurde Christ Church durch General John Guise vermacht, der 1765 starb.

Die Sammlung in den Universitätsgalerien ist späteren Ursprungs, im Durchschnitt von höherer Qualität, aber kleiner an Zahl, sie kam aus drei Quellen.

Francis Douce, der 1834 starb, vermachte seine Sammlungen der Bodley Bibliothek, 20 Jahre später kamen dieselben nach den Universitätsgalerien, sie enthalten vieles zweiten und dritten Ranges, aber auch einiges ersten Ranges.

Die nächste, bedeutendste Erwerbung der Universität waren die Michel Angelo- und Rafaelzeichnungen der Lawrence Collection, oder vielmehr so viel, wie von dieser noch in den Händen von Woodburn zurückgeblieben war, nachdem der König von Holland und andere Amateure eine Wahl daraus getroffen hatten.

Es ist bekannt, daß Sir Thomas Lawrence mit Hülfe der Händler Woodburn in vielen Jahren mit größerem Aufwand als er leisten konnte, alle alten Zeichnungen, die s. Z. auf den Markt kamen, in seinen Besitz brachte.

Als er starb, verfügte er, daß diese unvergleichliche Sammlung zuerst dem König, dann dem British Museum, dann Sir Robert Peel, dann Lord Dudley für die Summe von £ 18000, was weniger war als ein Drittel des damaligen Marktwertes und sicherlich bloß ein Zwanzigstel des heutigen Marktwertes, offeriert werden sollte.

Das Anerbieten wurde von allen Obengenannten mit einer Gleichgültigkeit, die heute unglaublich erscheint, zurückgewiesen. Eine öffentliche Sammlung wurde darauf proponiert, um die Lawrencesammlung für die National-Galerie anzukaufen; dieselbe fiel auch ins Wasser.

Die Exekutoren des Lawrenceschen Nachlasses verkauften darauf die Sammlung für £ 16000 an die Woodburn, die nach fruchtlosen Verhandlungen mit öffentlichen Korporationen einzelne Teile öffentlich verkauften, die Rafaels und Michel Angelos blieben indessen in ihren Händen. Dem König von Holland erlaubten sie, eine Wahl daraus zu treffen, die aber glücklicherweise mit so wenig Sachkenntnis gemacht wurde, daß sie das Ganze verhältnismäßig nur wenig alterierte.

1840, zehn Jahre nach Lawrences Tode, wurde ein neuer Versuch gemacht, das Übriggebliebene zu behalten und einem öffentlichen Institute zu präsentieren, diesmal der Universität Oxford.

Der geforderte Preis von £ 10000 wurde auf £ 7000 reduziert, 1845 waren die Verhandlungen beendet. Die Universität erhielt 80 an Michel Angelo attribuierte Zeichnungen, und 180 an Rafael attribuierte. Nach heutiger Einsicht reduzieren sich die echten Michel Angelos auf 40 Stück, der echten Rafaels auf 60 Stück. Die anderen Zeichnungen bleiben aber von Bedeutung und Wert.

1855 vermachte Herr Chambers Hall der Universität seine Sammlungen, an Zahl nicht viele Zeichnungen aber alle in ihrer Art of first rate, darunter 5 Leonardos, 5 Correggios, 7 Rembrandts usw.

# Zur Kenntnis Giorgiones.

Von **Wilhelm Schmidt.**

In den Helbingschen Monatsberichten, II, 1902, S. 426, und III 1903, S. 1f, habe ich über den Meister von Castelfranco geschrieben. Ich sehe mich veranlaßt, noch einmal hier darauf zurückzukommen, und zwar aus zwei Gründen: erstens, weil die Artikel in den weitesten Kreisen unbekannt sind, und man keinem Autor zumuten darf, sich übersehen zu finden, und zweitens, weil ich die Ausführungen bei Helbing vervollständigen und, wie ich wenigstens glaube, nach einer sehr interessanten Seite hin ergänzen kann. Ich habe bei Helbing Abbildungen — freilich sehr ungenügende— beigegeben; wenn ich sie hier nicht wiederbringe, ist es auch kein so großes Unglück, weil heutzutage die Reproduktionen so weit verbreitet und so leicht zu haben sind, daß den sich dafür Interessierenden nicht schwer fallen kann, genügende Vergleiche anzustellen. Ich werde mich nach Möglichkeit kurz fassen, denn lange kunstvergleichende Darstellungen nutzen nicht viel, wie es z. B. einem Franzosen, dessen Namen ich vergessen habe, begegnet ist, der langmächtig zu beweisen suchte, das Werk des Grünewald in der Münchener Pinakothek Nr. 281, sei nicht von dem Künstler, wo doch die einfache Zusammenstellung der Reproduktionen diese Ansicht widerlegt hätte. Freilich: alles bewirken die Nachbildungen auch nicht, und das letzte Wort behält immer der Vergleich eines Originales selbst mit dem im Kopfe aufgespeicherten Gedächtnisbilde der übrigen.

Für unzweifelhafte Arbeiten Giorgiones muß ich halten:

1.—2. Salomos Urteil, das leider sehr stark in den Figuren beschädigt ist, und die Probe des kleinen Moses, beide in den Uffizien zu Florenz. Salomos Urteil wird das frühere der beiden sein, doch ist dies schwer sagbar, und das Gegenteil vielleicht auch möglich. Die Trachten weisen schon auf das herannahende Cinquecento und dürften denen der ausgehenden neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts entsprechen.

3. Die Madonna von Castelfranco.

4. Die liegende Venus in Dresden, von Tizian vollendet.

5. Die sogenannten morgenländischen Weisen in Wien, von Sebastiano del Piombo vollendet.

6. Die venezianische Darstellung in der Akademie zu Wien, welche leider schwer gelitten hat. Ich habe mich in den Monatsberichten näher darüber verbreitet und möchte hier nur sagen »jeder Zoll ein Giorgione.«

7. Der »Sturm« im Palazzo Giovanelli zu Venedig.

8. Der Knabe mit dem Pfeil in der kaiserlichen Sammlung zu Wien (Nr. 63 des illustrierten Kataloges von 1907). Über dieses Täfelchen schwanken die Ansichten sehr. Gustav Ludwig hielt es für die vom Anonimo Morelliano im Jahre 1532 bei Antonio Pasqualino zu Venedig gesehene Tafel. Ich muß gestehen, daß mir persönlich die dagegen ausgesprochenen Zweifel nicht stichhaltig genug erscheinen; man muß bedenken, daß die Fleischteile des Gesichtes übergangen und die Haare teilweise versunken sind. Eine — unschwierige — Restauration wäre hier sehr am Platze, denn das überlasierte Gesicht würde eine größere Bestimmtheit und Durchsichtigkeit gewinnen, und das Haar in ungetrübter Schönheit prangen. Im übrigen ist das Ganze noch so zart und zurückhaltend gemalt, daß, wenn man es in die letzte Zeit des Malers versetzt, ich zur Abstreitung keinen Grund sehe. Wie schüchtern ist die rechte Hand, die den Pfeil faßt, dargestellt! Motive dieser Art dienten andern Künstlern, wie Tizian, zu ähnlicher Bildung. Ist ja auch die 1510 gemalte Madonna von Bellini, der doch ein weit älterer Künstler war und von ganz anderen Schroffheiten ausging, kaum weniger weich als der Knabe mit dem Pfeil, der ja vielleicht auch erst im Todesjahre des Meisters, 1510, entstanden war. Doch gebe ich zu, daß ein endgültiges Urteil über das Bildchen noch nicht gesprochen werden kann und ich lasse mich gerne belehren. Jedenfalls aber ist der Hirtenknabe mit der Flöte in Hamptoncourt, durch dessen braune Schmutzkruste man sich erst hindurchsehen muß, allem Anschein nach mit einer solchen Breite gemalt, daß wir sie auch der letzten Zeit Barbarellis nicht zutrauen mögen. Hier scheint mir H. Cooks Hinweis auf den Flötenspieler in Padua, der ja als Torbido nicht zu bezweifeln ist, sehr berechtigt.

Das sind die Originale von Giorgione, soweit ich wenigstens sie kenne. Daß noch andere existieren, bezweifle ich nicht, aber sie müßten dann auch mit Sicherheit nachgewiesen werden können.

Größer ist die Zahl der fälschlich auf den Namen des Malers getauften Werke. Ich lasse sie hier folgen:

Madrid, Prado. Madonna mit den hhl. Antonius und Rochus. Früher Pordenone genannt, dann von Morelli dem Barbarelli vindiziert, welche Zuschreibung jetzt allgemein angenommen ist. Ich kann das Bild nur für einen Anfangstizian halten; trotz der selbstverständlichen

starken Verwandtschaft zu dem Meister von Castelfranco sprengt die Formgebung doch schon die Schranken dieses. Vgl. meine weiteren Ausführungen im Repertorium 1904, S. 160.

St. Petersburg, Ermitage. Judith. Vermutlich von Catena.

London, Nationalgalerie. Porträt des sogenannten Ariosto. Nicht von Tizian noch Giorgione, sondern von Palma Vecchio, wie dies auch die überwiegende Ansicht ist.

London, Nationalgalerie. Nr. 930, Liebesgarten, Nr. 1123, Venus und Adonis, und Nr. 1695, Landschaft mit Hirten und Nymphen. Alle drei unzweifelhaft von Giovanni Cariani.

London, Nationalgalerie, Nr. 1173, märchenhafte Darstellung, durch Venturi, dem sich andere angeschlossen haben, als Giorgione bestimmt. Leider schlecht erhalten und sehr fleckig. Meiner Ansicht nach von Vincenzo Catena. Von demselben die Anbetung der Hirten, Nr. 1160.

London, bei Herrn Benson. Hl. Familie (abgebildet bei U. Monneret de Villars, S. 92). Von Catena.

Paris, Louvre. Das ländliche Konzert. Obwohl allgemein als Giorgione geltend, scheint es mir ein charakteristisches Gemälde von Tizian, nicht lange nach den Paduaner Fresken entstanden. Der Vergleich mit den andern Tizians der gleichen Sammlung, Nr. 1578 und 1580, bietet doch, meiner Ansicht nach, genügenden Anhalt zur Bestimmung, ganz abgesehen von den übrigen Gründen.

Paris, Louvre. Madonna mit Heiligen, Nr. 1135, von Cariani, wie schon Berenson vorgeschlagen hat.

Padua, Pinakothek. Zwei stark übermalte Cassonebildchen mit phantastischen Szenen. Gelten allgemein als Giorgione, doch sind sie für diesen fein und vornehm empfindenden Künstler zu grob. Zweifellos von Cariani.

Venedig, Akademie. Der Seesturm. Sicher von Palma Vecchio. Zu vergleichen meine Ausführungen im Repertorium, 1900, S. 395, in den Helbingschen Monatsberichten, II, 426, und III, 3, ferner Cl. Phillips' überzeugende Darlegungen im Burlington Magazine, Vol. X, 1906—1907, S. 243, und Vol. XI, 1907, S. 118, die nicht übersehen werden dürfen.

Venedig, Kirche S. Rocco. Kreuztragung Christi. Tizian, nicht Giorgione.

Venedig, Seminario patriarcale. Apollo verfolgt die Daphne. Weder von Schiavone, wie Crowe und Cavalcaselle vorschlugen, und wie die Tafel auch im Klassischen Bilderschatz reproduziert ist, noch von Giorgione, an den die meisten denken, sondern von Cariani. Die gleiche Hand des Cariani ist auch in den Paduaner Cassones, in dem Täfelchen Loth und seine Töchter im Mailänder Castello, Nr. 27, und in Orpheus

und Eurydike der Galerie Lochis zu Bergamo deutlich genug zu erkennen.

Budapest, Nationalgalerie. Nr. 140, Bildnis des Antonio Broccardo. Von Venturi dem Bernardino Licinio mit Recht beigemessen. Dagegen begreife ich seine Benennung des männlichen Bildnisses, Nr. 178, als Giorgione einfach nicht.

Budapest, Nationalgalerie, Nr. 145, der junge Paris und die beiden Hirten. Schlechte Kopie nach Giorgiones Original, das der Anonimo Morelliano 1532 bei Taddeo Contarino gesehen hatte.

Wien, kaiserliche Sammlung. Nr. 21, David. Kopie nach Giorgione. Ob vielleicht bloß übermaltes Original, entzieht sich meiner Kenntnis, da ich das Bild nicht in der Hand gehabt habe; was man so sieht, deutet auf eine Kopie.

Wien, kaiserliche Sammlung. Nr. 176, Tizian, sogenannte Zigeunermadonna. Nach Venturi von Barbarelli, was ich mit aller Entschiedenheit ablehnen muß.

Wien, kaiserliche Sammlung. Nr. 167, Tizians Arzt Parma (angeblich). Crowe & Cavalcaselle finden mit Recht das Bild dem Meister von Cadore »nach dem Pinselvortrage und der Behandlung durchaus unähnlich«. Nach meiner Überzeugung von Palma Vecchio. Ich würde das Bild, das nie als Giorgione gegolten hat, nicht erwähnen, wenn es nicht im Zusammenhang stünde mit andern ehedem oder noch Giorgione benamsten Werken, welche die gleiche Hand des Palma verraten. So z. B. das neu in die Londoner Nationalgalerie gekommene männliche Porträt, das bei Monneret auf S. 117 abgebildet ist. Ferner mit dem Selbstbildnis Palmas in München, das Morelli fast unbegreiflicherweise dem ziemlich ordinären Bergamasken Cariani zuschrieb.

Florenz, Uffizien. Bildnis des Maltesers. Charakteristischer Palma Vecchio.

Florenz, Palazzo Pitti. Das Konzert. Von Tizian.

Mailand, Sammlung Crespi. Bildnis der Catharina Cornaro (angeblich). Zu bedeutend und herrrlich in jeder Form, um es mit Venturi dem härteren und geschmacklosern Bernardino Licinio zuzuschreiben, der ja stark von Palma berührt ist. Sicher nicht von Giorgione, eher noch von Tizian, am wahrscheinlichsten von Palma Vecchio. Die Vergleichung mit Bernardino Licinio ist gerade in Mailand leicht anzustellen, wo von ihm in der nämlichen Sammlung zwei unzweifelhafte Arbeiten, hl. Familie und Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes, existieren. Auch der Bernardino im Castello daselbst, Nr. 28, Frau ein männliches Bildnis haltend, wo er dem Palma ziemlich nahe kommt, bleibt doch an Feinheit, Weichheit und harmonischer Formauffassung

hinter dem Crespischen Bilde zurück. Palma gehört eben zu den von Giorgione und Tizian im Gedächtnisse der Kunsthistoriker verdunkelten Meistern. Man machte sich aus ein paar hervorstechenden Werken, wie dem Barbaraaltar und den berühmten weiblichen Schönheiten ein Bild zurecht und übersah, daß er auch ein erfindender, mannigfaltigerer Künstler sein konnte. Zur Kenntnis des Meisters gehören auch notwendig das Studium der Nebenfiguren, der Hintergründe und das Studium der ältern nach ihm hergestellten Kupferstiche.

Ziehen wir nun das Fazit, so wird man wohl zugestehen müssen, daß Tizian, der ja allerdings von der Kunstweise des Giorgione aufs stärkste berührt worden ist, bereits zu den Lebzeiten des Malers von Castelfranco einen nach größern Zielen strebenden Stil zeigt. Er besaß doch wohl von Hause aus das größere malerische Ingenium und ist bereits in seinen Frühwerken als der fortgeschrittenere Künstlergeist zu bezeichnen.

# Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom 8. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts.

## Nachtrag und Berichtigungen.

Von **Max Kemmerich.**

Meiner im XXIX. Bande des Repertorium S. 532—552 erschienenen Zusammenstellung malerischer Porträts aus dem frühen deutschen Mittelalter lasse ich hier einen Nachtrag folgen, für dessen Zweck und Beurteilung die in der Einleitung des genannten Aufsatzes aufgestellten Gesichtspunkte maßgebend sind. Das von seiten der Historiker dieser Sammlung entgegengebrachte große Interesse rechtfertigt ihre Vermehrung, die allein vom kunsthistorischen Standpunkte aus für die frühen Jahrhunderte kaum erforderlich wäre. Denn wer aus Tausenden von Miniaturen Hunderte von Porträts zusammentrug, der besitzt ein Urteil über die Porträtfähigkeit einer Zeit, das nicht modifiziert werden kann durch Erschließung von neuem Material. Hat er aber nicht vermocht sich ein zutreffendes Urteil zu bilden, so wird der Autor gut tun sich selbst und nicht der Lückenhaftigkeit des Materiales die Schuld daran beizumessen. Anders liegt der Fall, wenn wir durch Auffindung mehrerer Porträts derselben Person wertvolles Vergleichsmaterial erhalten haben, das uns in den Stand setzt den im einzelnen Falle erreichten Grad der Naturwahrheit bezw. Porträtähnlichkeit nachzuprüfen. Daß dies im vorliegenden Falle wiederholt zutrifft, wird dieser Sammlung einigen Wert verleihen.

Die Ausdehnung des Zeitraumes um ein halbes Jahrhundert bedarf einer Rechtfertigung. Die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts ist eine Zeit des Überganges und des Nebeneinanders des gotischen und romanischen Stiles. Neben Arbeiten, die schon durchaus den Charakter der Folgezeit tragen, besteht die erdrückende Mehrzahl aus solchen, die sich in nichts oder doch fast in nichts von denen der vorigen Periode unterscheiden. Deshalb hier eine Zäsur zu machen, wo der Übergang durchaus fließend ist, scheint nicht angezeigt. Dies der Grund für die Ausdehnung bis 1300, also bis in eine Zeit, in der der neue Stil sich in greifbaren Symptomen dokumentiert.

Zur Malerei sind hier auch Weberei, Stickerei und Gravierung gerechnet, da in diesen Techniken die Fläche dominiert.

Fachgenossen werde ich für eine Bereicherung der Liste besonders dann dankbar sein, wenn es sich um Porträts bereits bekannter Personen, besonders von deutschen Kaisern und Königen handelt. Eine Zusammenstellung alles mir von letzteren bekannten ikonographischen und literarischen Materiales habe ich soeben im XXXIII. Bande des Neuen Archivs der Gesellschaft für ältere deutsche Geschichtskunde S. 461—513 veröffentlicht.

Eine Sammlung der Porträts der folgenden Jahrhunderte ist wegen der erdrückenden Fülle des erhaltenen Materiales nicht beabsichtigt. Auch ohne diese Kärrnerarbeit wird es auf Grund des an großen Zentren Vorhandenen im Verein mit Publikationen nicht allzuschwer fallen, ein Urteil über das Porträt der Gotik und Renaissance zu gewinnen. Wohl aber möchte ich um Bekanntgabe von Porträtdarstellungen der Kaiser mit Einschluß Maximilians I. bitten, da mir Geheimrat Bode die Bearbeitung der Kaiserikonographie im Auftrage des Vereins für Kunstwissenschaft in Aussicht stellte.

Eine Zusammenstellung der mir bekannten plastischen Porträts aus demselben Zeitraum wird im Anhang meiner »Frühmittelalterlichen Porträtplastik in Deutschland«,[1]) deren Erscheinen in Kürze bevorsteht, veröffentlicht werden.

### 8. Jahrhundert.

1. Das auf S. 534 meines Aufsatzes genannte Mosaikporträt des Abtes Gilbert gehört erst dem 12. Jahrhundert an.

2. Papst Zacharias (741—752) Wanddekoration in Santa Maria Antiqua in Rom.

### 9. Jahrhundert.

1. Von Karl dem Großen besitzen wir kein malerisches Porträt. Vgl. darüber meine »Frühmittelalterliche Porträtmalerei« S. 20 ff. Das sogenannte Porträt im Cod. 2 der Klosterbibl. von St. Paul in Kärnten stellt — nach K. von Amira, dem sich Robert Eisler »Beschreibendes Verzeichnis der illuminirten Handschriften in Österreich« III. Bd. Kärnten, S. 101 anschließt — eine Verkündigung Mariä dar. Der sogenannte Karl ist also der Engel, seine Gemahlin aber Maria. Nach liebenswürdiger Mitteilung von Pater St. Beissel S. J. ist der David Imperator des Evangeliars von Prüm vielleicht nach Karl gemalt. Nachdem Burckhardt-Bode im »Cicerone« 8. Aufl. S. 585 dem transferierten und restaurierten berühmten Mosaik aus dem Triklinium des Lateran »einen Schimmer von Authentizität« zuerkennen will, sei hier dieses Porträt Karls

[1]) München 1908. Georg W. Callway.

des Großen und Leos III. genannt. Gute farbige Abb. in O. Jägers »Weltgeschichte«, II. Bd. 2. Aufl. Tafel bei S. 74. Vgl. auch P. Clemen »Porträtdarstellungen« S. 40 ff.

2. Ludwig der Fromme trug Vollbart. Vgl. Thegan »Vita Hludovici imperatoris« c. 19. Mon. Germ. SS. 2. S. 594 sq. Demnach könnte das unter Nr. 2 genannte Bild ihn, falls es wirklich nach Porträtmäßigkeit strebt, nur in seiner Jugend darstellen.

3. Derselbe auf Fol. 3v des Cod. 223 der Bibliothèque Nationale zu Amiens, Abbildung bei A. Boinet »Notice sur deux manuscrits« in der »Bibliothèque de l'école des chartes« LXV. Bd. Taf. 2.

4. Das von Paul Clemen (»Porträtdarstellungen« S. 72, dazu meine »Frühm. Porträtmalerei« S. 24 f.) nach Petavius »In Francorum curia consilia antiquariae supellectilis portiuncula« (Paris 1610) für Karl den Großen erklärte Porträt aus einem verschollenen Pariser Manuskript stellt bestimmt Karl den Großen nicht dar, da dieser ja nach Clemens eigener Beweisführung keinen Vollbart trug. Hingegen kommt Ludwig der Fromme in Betracht; das Porträt dürfte authentisch sein. De Witt »Les Chroniqueurs de l'histoire de France«, 1. Bd., S. 341 reproduziert das Bild mit der irrigen Angabe, es entstamme dem Ms. lat. 5927, der nach dem Katalog von 1744, III. Bd., S. 377 dem 11. Jahrh. angehört und gar keine Miniaturen enthält.

5. Der fränkische Fürst, Bibl. Nat. ms. lat. 1141, ist reproduziert bei Janitschek, »Geschichte der deutschen Malerei«, S. 35, und farbig bei Louandre, »Les arts somptuaires«, 1. Bd., Paris 1858, Taf. 29.

6. Rhabanus Maurus, Dedikationsbild auf Fol. 2v des Cod. 223 der Bibl. Nat. zu Amiens, Abb. bei A. Boinet l. c., Taf. 1.

7. Derselbe ebenda Fol. 35v die Kreuzandacht verrichtend mit Legende »Imago vera mea, quam subter crucem genua flectentem et orantem depinxeram«. Nach Boinet.

8. Derselbe im Cod. lat. 2423 der Bibl. Nat. zu Paris die Kreuzandacht verrichtend. Nach Boinet. Diese Porträts, sowohl wie die auf S. 536 genannten, sind authentisch, da sie unter den Augen Rhabans angefertigt wurden.

9. Vielleicht ist Gregor IV. auf Fol. 2v des Cod. 223 der Bibl. Nat. zu Amiens — der Papst ist mit Rhabanus und einem Diakon dargestellt — Porträt. Abb. bei Boinet l. c. Taf. 1.

10. Derselbe. Mosaik im St. Marco in Rom. Farbige Abb. bei G. D. Rossi. Musaici cristiani delle chiese di Roma.«. Taf. 28.

11. Otgar, Erzbischof von Mainz, Dedikationsbild im Cod. lat. 652, Fol. 1 der Hofbibliothek zu Wien. Abb. bei v. Schlosser im Jahrbuch des a. h. Kaiserhauses XIII. Bd.

12) Schreiber Reginbertus auf Vorsatzblatt des Codex Reichenau CIX der großherzoglichen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe. Nach gütiger Mitteilung des Herrn Oberbibliothekar Dr. Holder, gemalt zwischen 820 und 842.

13. Graf Vivian mit seinen Mönchen, die jedoch nur bildnismäßig dargestellt sein dürften, in der »Viviansbibel«. Ms. lat. 1, Fol. 423 der Bibl. Nat. zu Paris. Vortreffliche farbige Reproduktion bei Bastard »Peintures et ornements des manuscrits« V. Bd., und mangelhafter bei Janitschek, Gesch. d. deutschen Malerei, Tafel bei S. 42.

14. Ein unbärtiger Herrscher im Evangeliar Nr. 309 zu Cambrai. Abb. bei Durieux »Les miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai« pl. 1. Vgl. Beissel »Evangelienbücher«, S. 198. Anm. 2.

15. Subdiakonus Juvevianus in einem Codex der Bibl. Vallicelliana in Rom. Abb. bei Jos. Braun S. J. »Die liturgische Gewandbehandlung im Occident und Orient«. Freiburg 1907. S. 267.

## 10. Jahrhundert.

1. Zu den Porträts Otto III. vgl. meine Ausführungen in der »Frühm. Porträtmalerei« S. 63ff. und meinen Aufsatz »Wie sah Kaiser Otto III. aus?« in der »Christlichen Kunst« III. Bd., S. 200ff. Das unter 3 genannte Porträt im Aachener Codex kann auch ein Jugendbild Otto II. sein, da bei der nicht alle Merkmale einer Person wiedergebenden damaligen Porträtkunst zumal bei Jugendbildern eine einwandfreie Identifizierung kaum angängig ist. — Die wertvollen Ausführungen des Herrn Bibliothekar Fischer im Zentralblatt für Bibliothekwesen, 24. Jahrgang, 1907, Heft 8/9 (S. 8, Anm. d. Sonderabdrucks), auf die ich in einer eventuellen 2. Auflage meiner Porträtmalerei des näheren eingehen werde, können mich nicht veranlassen in Nr. 6, dem Josephusporträt, einen andern Herrscher als Otto III. zu erkennen.

2. und 3. Heto und Adelheit im Cod. 176 der Stiftsbibl. Einsiedeln, Fol. 2. Mangelhafte Abb. bei Rahn »Gesch. der bildenden Künste in der Schweiz«. S. 299.

4. und 5. Dietrich von Holland und Gemahlin, Widmungsbilder am Schlusse des Ms. A. A. 260, T. 32 der kgl. Bibl. im Haag das von beiden, den Eltern des Erzbischofs Egbert von Trier, der Abtei Egmond geschenkt wurde.

6. Nr. 18 und 19 ist falsch und soll heißen: ein Kleriker im Essener Sakramentar D. 3.

7. Schreiberporträt im Werdener Psalter in Berlin. Letztere beiden nach liebenswürdiger Mitteilung des Herrn Konservator Prof. Dr. Paul Clemen.

8. Prior Eberhart im Cod. 292 der Vadianischen Bibl. in St. Gallen Fol. 175 v.

9. Ein greiser Geistlicher auf dem wohl von Ruotpreht gemalten Widmungsbilde des Perikopenbuches von Poussay. Paris. Bibl. Nat. Ms. lat. 10514. Wohl auf der Reichenau entstanden. Abb. bei Haseloff, Egbertpsalter, Taf. 53, Nr. 1. Text S. 81ff.

10. Abt Johannes (915—934) von Montecassino, Widmungsbild im dortigen Cod. 175. Farb. Abb. in »Le miniature nei codici Cassinesi« 1887, Taf. 1[1]).

11. Ein Herrscherbild im Cod. des Rhabanus Maurus in der Bibl. von Orleans Nr. 145, Fol. 1. Porträt? vgl. Katalog.

## 11. Jahrhundert.

1. Der Kölner Kanoniker Hilinus, Widmungsbild im Evangeliar aus der Kölner Dombibl., Cod. Colon. XII. (Darmstadt 1951) membr. 2 saec. XI, Fol. 16b vom Anfang des Jahrhunderts. Abb. bei Vöge »Eine deutsche Malerschule« S. 137.

2. und 3. Die Schreiber Purchardus und Chuonradus ebenda. Fol. 4v.

4. Bischof Engilmarus, Widmungsbild, Fol. 15a des Codex Nr. 1. 2,4° membr. saec. XI., Benediktionale der fürstlich Wallersteinschen Bibl. Maihingen bei Nördlingen. Der Bischof ist vielleicht (nach Vöge S. 150) der von Parenzo, der 1037 der Weihe von Altaich beiwohnte. Abb. bei Grupp, »Kulturgeschichte des Mittelalters«, 1. Bd. (1893) S. 292.

5. Das auf S. 540 unter Nr. 14 in Zweifel gezogene Porträt Heinrichs III. — mit dem folgenden in meiner »Frühm. Porträtmalerei« S. 93 abgebildet — ist zwar nicht gut, aber authentisch.

6. Heinrich IV. auf Fol. 2b seines Evangelienbuches in der Dombibliothek zu Krakau — Abb. Thausing und Rieger in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission N. F. XIII. Bd. 1887, Taf. III V, dürfte, da vollbärtig, nur Bildnis sein. Heinrich IV. trug nicht, wie Brunner glaubt, eine Zeitlang Vollbart. Heinrich V. (ebenda, Fol. 2b) ist mit schwachem, kastanienbraunem Schnurrbart abgebildet. Nun wissen wir, daß Heinrich IV. am Ende seines Lebens Schnurrbart trug, da die Kaisersiegel ihn so zeigen und sein Schädel noch Schnurrbarthaare aufwies. — Vgl. H. Grauert in den Sitzungsberichten der kgl. bayrischen Akademie der Wissenschaften philos.-hist. Da Heinrich V. mit Schnurrbart dargestellt ist, war er also, — 1081 geboren — z. Z. der Anfertigung des Evan-

[1]) Die vereinzelte Aufführung nichtdeutscher Porträts soll einen Vergleich der deutschen mit den fremdländischen Erzeugnissen ermöglichen. Vollständigkeit ist ganz und gar nicht erstrebt.

gelienbuches bereits erwachsen, damit ist eine Datierung der Hs. mit Swarzenski, Regensburger Buchmalerei auf 1092 nicht angängig, ebensowenig mit St. Beissel vor 1095. Da Heinrich V. als König bezeichnet ist, kann überhaupt als Terminus post quem nur 1098 in Frage kommen Nun ist es nicht wahrscheinlich, daß man den lebenden Heinrich IV. in einem Werke, das seinem Sohne geschenkt wird, fälschlich mit Vollbart darstellt, wenngleich, zumal auf Münzen, auch beim Landesherrn zu dessen Lebzeiten Bildnisse statt Porträts vorkommen. Immerhin ist die Wahrscheinlichkeit größer, daß Heinrich IV. bereits tot und dem Maler nicht von Ansehen bekannt war. Damit erhalten wir als Entstehungszeit die Jahre nach 1106, was wieder mit dem Schnurrbart Heinrichs V., der damals älter als 25jährig war, übereinstimmt. Damit wird Brunners Vermutung — »Das deutsche Herrscherbildnis« S. 63 — das Werk sei Heinrich gelegentlich des Reichstages von 1110 in Regensburg, also kurz vor seiner Kaiserkrönung überreicht worden, bestätigt. Mithin haben wir es hier mit keinem Porträt Heinrichs IV., wohl aber mit einem solchen Heinrichs V. zu tun.

Der unter Nr. 52 S. 543 genannte König dürfte Heinrich IV. sein.

7. und 8. König Stephan von Ungarn und Königin Gisela auf der von letzterer eigenhändig gestickten »Casula St. Stephani et Gislae Reginae« im Kronschatz zu Ofen. Farb. Abb. bei Fr. Bock »Die Kleinodien des hl. römischen Reiches«, Taf. XVII, Text S. 84—93.

9. Prinzessin Hemma auf Fol. 18v des Cod. 3008 in Wolfenbüttel. Vortreffliche farb. Abb. bei Heinemann »Die Handschriften der herzgl. Bibl. zu Wolfenbüttel«.

10. Die unter Nr. 27 genannte Äbtissin Uta dürfte eine andere sein als die von Nr. 25; sie befindet sich im Cod. Ed. II., 11 der kgl. Bibl. zu Bamberg.

11. Bernward von Hildesheim — Nr. 43 S. 542 m. Aufsatzes — ist hier nicht porträtmäßig wiedergegeben, da er, wie aus Dannenberg »Die deutschen Münzen der sächsischen und fränkischen Kaiserzeit«, Taf. 31, Nr. 710, 710b und 711 hervorgeht, bartlos war. Auf Münzen kleinerer Territorialherren, die dem Stempelschneider bekannt sein mußten, sind mir Bildnisse nicht bekannt, so daß sie hinsichtlich der Barttracht ikonographischen Wert beanspruchen können. Vgl. darüber meine Ausführungen in der »Frühmittelalterlichen Porträtplastik«.

12.—15. Die unter Nr. 62 genannten, Äbtissinnen darstellenden Medaillons in der Stiftskirche zu Essen dürften keine Porträts sein, wohl aber vier Äbte bezw. Geistliche in der 1053 vollendeten Luziuskirche in Werden. Zwei vortreffliche farb. Abb. bei Clemen »Die romanischen Wandmalereien des Rheinlandes«, Taf. 5 und 6.

16. Eine Nonne auf dem Widmungsbilde des Evangelienbuches aus Weingarten Cod. A. a. 21 der Landesbibl. in Fulda. Nach St. Beissel »Evangelienbücher« S. 272.

17. und 18. Abt und Frater Amandus aus dem Gladbacher Codex des Cassian im Stadtarchiv zu Köln. Nach liebenswürdiger Mitteilung von Herrn Prof. P. Clemen.

19. Ein Priester (Guldold?) sein Buch überreichend, in dem angeblich aus Aachen oder Köln stammenden, am Anfang des Jahrh. gemalten Evangelienbuch II. a. 6 in der Landesbibl. zu Stuttgart. Widmungsbild. Nach Beissel »Evangelienbücher« S. 276.

20. Ein Priester, am Fusse einer Initiale kniend, im Cod. 530, Museum Nr. 508 der großherzogl. Bibl. zu Darmstadt. Das Evangelienbuch, aus München-Gladbach stammend, entstand in der zweiten Hälfte des Jahrh. wohl in Köln. Nach Beissel, ebenda, S. 279.

21. Der Paderborner Bischof Heinrich (1107), Gravierung von Frater Rogkerus von Helmershausen auf der Unterseite des Tragaltares im Dom zu Paderborn, c. 1100. Sehr gute Abb. bei Falke und Frauberger, »Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters«, Frankfurt a. M., 1904, Taf. 11, Text S. 13.

22. und 23. König Eduard der Bekenner von England und Herzog Harald II. von Angeln auf dem Teppich von Bayeux. Gute, auf ein Fünftel verkleinerte farbige Abb. in Helmolts »Weltgeschichte« VI. Bd. bei S. 512.

24. Abt Theobald (1022—1025) von Montecassino, Widmungsbild in Cod. Nr. 73 in Montecassino. Sehr rohe farbige Federzeichnung. Der Abt ähnelt — bis auf die blonde Bartfarbe — vollkommen dem hl. Benedikt, dem er die Hs. überreicht. Farb. Abb. in »Le miniature nei codici Cassinesi« 11. Jahrh., Taf. 1.

## 12. Jahrhundert.

1. Heinrich V. ist bestimmt der in Prüfening dargestellte Herrscher Vgl. S. 543 Nr. 1. Vergl. ferner Nr. 6 dieser Zusammenstellung auf der vorigen Seite.

2—4. Kaiser Friedrich Barbarossa — mit seinen Söhnen König Heinrich VI. und Friedrich — in der Handschrift der Historia Welforum Weingartensis Cod. D. 11 in Fulda. Die Liebenswürdigkeit der dortigen Bibliothek gestattete mir eine genaue Prüfung der Hs. als deren Resultat ich unzweifelhaft die Gleichzeitigkeit des Werkes feststellen konnte. Der Codex enthält Miscellanea großenteils späteren Datums. Da Heinrich VI. 1169 König, 1187 Kaiser wurde, fällt die Entstehung der Hs. in diese Jahre, wahrscheinlich aber vor 1184, dem

Jahre der Schwertleite, da sonst wohl die beiden Knaben mit Schwertern dargestellt worden wären. Das Fuldaer Porträt ist also neben dem Vatikanischen das zweite authentische Barbarossas. Abb. in meinem Aufsatz »Porträts in deutschen Handschriften des frühen Mittelalters« in der Zeitschrift für Bücherfreunde. 1908. Die erste Abb. in Baumanns Gesch. des Allgäus 1. S. 246 ist überaus mangelhaft. — Das unter Nr. 33, S. 545 genannte Bild des Kaisers ist plastisch.

5. zu Nr. 22, S. 545: es soll Cod. lat. Monac. 14355 heißen. — Rodprecht oder Rupert war nicht Abt von St. Emmeram, sondern von Deutz. Abb. in meiner »Frühm. Porträtmalerei« S. 106 und 107.

6. und 7. Herzog Heinrich der Löwe und Mathilde im Psalterfragment Lansdowne Ms. 381 des British Museum f. 10b zwischen 1175 und 1185 gemalt. Ziemlich mangelhafte Abb. in »British Museum. Reproductions from illuminated manuscripts«. Series 1, Taf. XL. London 1907.

8. Graf Meinhard von Sponheim, Titelblatt, Einzelblatt eines Sponheimer Evangeliars von 1129 in der Benediktinerabtei St. Paul im Lavantal, XXIX; 2, 5 Abb. bei R. Eisler »Beschreibendes Verzeichnis der illuminirten Handschriften in Österreich«, Kärnten, III. Fig. 76, S. 121.

9. Bernhelmus 1. Abt von Sponheim ebenda. Abb. ebenda.

10. Heinrich VI. etwa 50 mal in der Hs. des Peter von Eboli (bei Salerno) in der Stadtbibl. zu Bern. Das Werk wurde von dem dem Kaiser nahestehenden Künstler 1195/96 gemalt und dem Herrscher überreicht. Hier auch posthume Bilder mit Porträtzügen von Friedrich Barbarossa und Philipp von Schwaben und Konstanze. Vortreffliche Abb. bei G. B. Siragusa »Liber ad honorem Augusti.« Roma 1905 f.

11. zu Nr. 69, S. 548: Die Könige in Brauweiler sind zweifellos keine Porträts. Überhaupt sind Könige in frühmittelalterlichen Werken stets als alttestamentliche aufzufassen, wofern aus der Namensbeischrift oder anderen Umständen nicht hervorgeht, daß es sich um Zeitgenossen handelt. Vgl. Dehio in der Zeitschrift f. d. Gesch. d. Oberrheins XXXII. Bd., 1907, S. 475.

12. Otto von Freising im Kopialbuch 3 c. Cod. 238 des Münchner Reichsarchivs Fol. 122.

13 und 14. Abt Frowin von Engelberg (1144—78) und Schreiber Richene. — Außerordentlich rohe getönte Federzeichnung im 3. Teil von Frowins Bibel in der Stiftsbibl. zu Engelberg, Cod. 1, 1/3. Vgl. Rahn. Gesch. der bildenden Künste in der Schweiz S. 307.

15. zu Nr. 71 S. 548: Arnold II. und Hadwig sind Bildnisse.

16. Maler oder Abt im Westchor der Abteikirche zu Knechtstedten. Farb. Abb. bei P. Clemen, Romanische Wandmalereien.

17. Die S. 548, unter Nr. 67 und 68 genannten Porträts Heinrichs des Löwen und seiner Gemahlin im Evangelienbuch im Besitze des Herzogs von Cumberland sind mit Nr. 61 und 62 identisch. Vgl. Topographie der histor. und Kunstdenkmäler im Königreich Böhmen. II, 1 A. Podlaha »Die Bibliothek des Metropolitankapitels« (Prag 1904) S. 51.

17, Magister Hugo im Fuldaer Codex der Universitätsbibl. zu Leyden. Nach liebenswürdiger Mitteilung des Herrn Prof. P. Clemen.

18. Erzbischof Anno von Köln, kolorierte Umrißzeichnung in Hs. Nr. 945 Bl. 1b der großhzgl. Bibl. zu Darmstadt. Nach gütiger Mitteilung des Herrn Bibliothekars Dr. Ad. Schmidt. Beschrieben von F. W. E. Roth im Neuen Archiv der Gesellschaft für ältere d. Geschichtskunde XXII. Bd., S. 209.

19. und 20. Gevehardus presbyter et monachus und Donator (oder Schreiber) Heinricus de Midl in einem Missale aus Hildesheim im Schloß Stammheim. Nach P. Clemen, Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, 5. Bd. 2, S. 146. — Schluß des Jahrh.

21. Ein Mönch in der aus Köln stammenden Hs. der Leipziger Stadtbibl. Ms. CLXV Rep. 4°, 58a, Dedikationsbild Fol. 1. Mitte des Jahrh. Abb. bei Bruck »Die Malereien in den Handschriften des Königreichs Sachsen« S. 43.

22. und 23. Ein Bischof und ein Mönch im Ms. 290 der Leipziger Universitätsbibl. Fol. 3. Aus Kloster Pegau in Sachsen. Nach Bruck S. 55.

24. Ein Bischof mit Kirche im mittleren Chorfenster der Kirche zu Hildesheim an der Ahr. Schluß des Jahrh. Nach Oidtmann »Glasmalerei« II. T., I. Bd., S. 206.

25. und 26. Bischof Walramus (1089—1111) und Theodoricus (1111—1123) von Naumburg. Glasmalereien im Westchor des dortigen Domes. Nach Oidtmann S. 227.

27. Abt Bartholdus, Titelbild in Federzeichnung in »Exceptiones septem epistolarum canonicarum« im Germanischen Museum zu Nürnberg. Katalog d. M. T. III.

28. Abt Gilbertus von Laach († 1152), Mosaikporträt und zwar das einzige mir aus dem frühen deutschen Mittelalter bekannte, in Bonn. Abb. bei P. Clemen — dessen Liebenswürdigkeit ich die Kenntnis verdanke — in den Kunstdenkmälern der Rheinprovinz, Stadt und Landkreis Bonn S. 193.

29. Graf Otto von Cappenberg, Propst von 1156—1171 und Pate Friedrich Barbarossas, auf der silbernen Taufschüssel in Weimar mit einem Erzbischof und 3 anderen Personen und Barbarossa selbst als Täufling, letzterer selbstverständlich ohne Porträtwert. Abb. im

Aufsatz von Rosenberg in der Zeitschrift für christliche Kunst III. Bd., Sp. 369f und 371f. Vgl. auch N. Archiv d. G. f. ält. d. Geschichtskunde III. Bd., S. 404 und IV. Bd., S. 271.

30. und 31. Fridericus und Herlivus Prior, Gravierungen auf dem von ersterem in Köln gefertigten daselbst in der Marienkirche in der Schnurgasse befindlichen Reliquienschrein des hl. Mauritius c. 1180. Herlivus mit Tonsur und Schnurrbart! Vortreffliche Abb. bei Falke »Deutsche Schmelzarbeiten« Farbentafel XIII. Text S. 42.

32. Ein Bischof, Gravierung auf dem kupfernen Vortragskreuz in Beckum, Privatbesitz. Abb. in den Kunstdenkmälern von Westfalen, Kreis Beckum Taf. 20.

33. und 34. König Roger II. (geb. 1098, † 1154) und der Stifter Admiral Gregorios, Mosaikporträts in der Kirche La Martorana in Palermo. Abb. bei Venturi »Storia dell' arte Italiana« II., p. 421, Text p. 406

35. und 36. König Wilhelm II. von Sizilien (1167—1186), Mosaikporträts 2 mal im Dom von Monreale bei Palermo. Letztere 2 Porträts nach Autopsie.

## 13. Jahrhundert.

1. Friedrich II. vielleicht Porträt in dem bei Baumann »Geschichte des Allgäus« (Kempten 1881) 1. Bd., S. 431 zitierten und ebenda schlecht abgebildeten Weissenauer Codex von c. 1232 aus der Vadianischen Bibl. in St. Gallen. Bei der mangelhaften Zitierung war mir eine Identifizierung des Codex nach dem Katalog nicht möglich. Vielleicht ist die Weltchronik des Rudolf von Hohenems, Cod. 302, gemeint. Vgl. Bartsch »Karl der Große von dem Stricker« (Quedlinburg und Leipzig 1857) S. XXXVI.

2. Derselbe im Freisinger Kopialbuch 3c des Münchener Reichsarchivs, Codex 238, Fol. 121 b. Wohl nur mit sehr geringem Porträtwert.

3. Philipp von Schwaben im Cod. 2710 der herzogl. Bibl. zu Wolfenbüttel.

4 und 5. Zwei Laien, Glasmalerei aus dem ehemaligen Benediktinerkloster Alpirsbach, jetzt im Landesmuseum in Stuttgart. Nach Oidtmann, Gesch. d. Glasmalerei II. Bd., I. T., S. 212.

6. Maler Gerlach mit Pinsel und Farbentopf. Glasmalerei in Schloß Kappenberg bei Lünen (Nassau). Gute Abb. bei Falke »Deutsche Schmelzarbeiten« T. 118.

7. und 8. Schreiber Vaceradus auf Fol. 137 und 457 der Mater Verborum von 1202 im Böhmischen Landesmuseum in Prag. Mangelhafte Abb. des 2. Bildes bei Wocel »Miniaturen aus Böhmen« Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1860, S. 39.

9.—18. In der St. Kunibertkirche in Köln befinden sich nach Oidtmann II. T., I. Bd., S. 205 folgende Porträts von 1248/49: ein männlicher und ein weiblicher Donator im Mittelfenster.

Die beiden Stifter »Marcwae-Cordula« auf der Evangelienseite auf dem unteren Chorfenster.

Die beiden Donatoren »Blida-Ludwidus« auf der Epistelseite

In der südlichen Seitenapsis die hl. Cäcilie mit 3 Donatoren und die hl. Katharina mit einem Priester.

19.—22. In der Sammlung Schnütgen in Köln sind folgende Glasmalereien: »Philippus-Agnes« und »Theoderus-Gertrudis« Donatorenbilder. Abb. im Aufsatz von Schnütgen in der Zeitschrift für christliche Kunst XX. Bd., 1907, Tafel VI. Text Sp. 161 und 162. Die Malereien sind wohl aus Köln.

23. Ein schwäbischer Graf in der Weissenauer Hs. von c. 1232 in der Vadianischen Bibl. in St. Gallen. Abb. bei Baumann »Gesch. des Allgäus« I. Bd., S. 485. Sehr mangelhaft.

24. und 25. ....ctian de Berendorp mit Gemahlin Hildegundis. Wandmalereien im Hause Mathiasstr. 4 zu Köln. Abb. beider Donatoren in der Zeitschrift für christl. Kunst. II. Bd. 1889, S. 91. Mitte des Jahrh.

26. und 27. Abt Jakob (1213—57) und Prior Isenbardus Gravierungen auf der Rückseite der Kreuzestafel in St. Matthias in Trier. Abb. bei Falke »Deutsche Schmelzarbeiten« Taf. 90, Text S. 123f. Von c. 1220. Sehr gut.

28.—30. Abt Johannes von Mettlach, Benedictus custos und Wilhelmus clericus auf der Rückseite des Kreuzreliquiars in Mettlach, von c. 1220. Abb. bei Falke Taf. 92, Text S. 123 f. Vielleicht ist auch Erzbischof Ekebert ebenda Porträt.

31.—33. Abt Walther II. von Engelberg († 1276). Nonne Guta und Schreiber Arno in einem Codex der Ordensregel in der Bibl. in Engelberg. Abb. der 3 in die Initiale A gezeichneten Porträts bei Odermatt (Pseudonym für v. Liebenau) »Engelberg im 12. und 13. Jahrhundert Luzern 1847, Taf. IV, Text S. 94.

34. und 35. Zwei unbekannte Bischöfe. Glasmalereien im herzogl. Museum zu Braunschweig. Nach Oidtmann S. 228

36.—41. in der St. Florentiuskirche zu Nieder-Haslach befinden sich nach Oidtmann S. 234 wozu zuvergleichen F.X. Kraus »Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen« I. S. 119 folgende Porträts auf Glasgemälden: Propst Sigfried (c. 1240) Custos Otto, Rudiger de Muziche (1286), Burchard von Hermolsheim (c. 1275), Nicolaus viceplebanus und Kanonikus Isedadus aus Rosheim.

42. Ein Mönch als Donator in der Kathedrale St. Stephan zu Metz, Glasmalerei. Nach Oidtmann S. 235 abgeb. bei Bégin »Histoire et déscription pittoresque de la cathédrale de Metz« 1843, Tafel zu S. 105 und 107 des I. Bandes.

43, Propst Heinrich (1226—1240), Glasmalerei im Chor von Ardagger. Nach Oidtmann S. 238.

44.—46. Äbtissin Chunegundis und die Nonnen Willungis und Getruda auf Meßgewändern in Göß bei Leoben. Mangelhafte Abb. bei Franz Bock in den Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1858 S. 57 und 92.

47. Erzbischof Heinrich III. (Enricus) von Regensburg (1277—1296), Gold- und Seidenstickerei auf der gewebten Retable des Domschatzes in Regensburg. Abb. Zeitschrift f. christl. Kunst I. Bd., Taf. XVIII Text Sp. 425 ff.

48. und 50. Abt Friedrich von der Leyen († 1245) und Caesarius, Verfasser des Registrum prumiense im Staatsarchiv zu Coblenz. Abb. von St. Beissel in der Zeitschrift für christl. Kunst (1906) XIX. Bd., Sp. 47.

51. Eine Nonne als Donatrix auf einem Triptychon im städtischen Museum in Köln, ältestes mir bekanntes Porträt auf einem Tafelbild, c. 1300. Abb. von Schnütgen ebenda III. Bd., 1890, Tafel 15.

52—60. Der Konvent des Petersklosters in Salzburg von 1280, mit Hermanus custos. Im Cod. S. Petri P. Titelblatt. Nach liebenswürdiger Mitteilung des Herrn Abtes Pater Willibald Hauthaler. Abb. in meinem Aufsatz in der Zeitschrift für Bücherfreunde.

61. Elisabeth von Schönau im Codex ihrer Visionen in Wiesbaden

62. Die Mitglieder der Kölner Lupus-Bruderschaft mit dem Capellarius in einer Urkunde dieser Bruderschaft von 1246 im Düsseldorfer Stadtarchiv. Nach liebenswürdiger Mitteilung des Herrn Prof. P. Clemen

* * *

Vorstehende Zusammenstellung wird mit der zuerst erschienenen in einer ev. 2. Auflage meiner »Frühmittelalterlichen Porträtmalerei« mit den mir bis dahin bekannt gewordenen neuen Porträts abgedruckt werden, so daß der Anhang meines Buches etwa 500 frühmittelalterliche Porträtminiaturen aufweisen wird. Die Liste weiter fortzuführen hat wenig Wert, da das Material hinlänglich umfangreich ist, um ein durchaus zuverlässiges Urteil über die Porträtierungskunst dieser Periode zu fällen.

Diejenigen Porträts, die ich in irgendeinem Aufsatz abgebildet habe, werden auch in der ev. 2. Aufl. meiner Porträtmalerei enthalten sein, wie schon die 1. Auflage eine Reihe der hier nicht besonders aufgeführten Porträts in zum großen Teile erstmaliger Reproduktion enthält.

# Ein Bildnis Robert II. de la Marck.

Von **Hans Jantzen.**

Auf der Leihausstellung in der Londoner Guildhall Sommer 1906 fiel besonders ein bis dahin noch nicht ausgestelltes Stück auf, das aus der Sammlung Charles Weld-Bundell stammt und unberechtigterweise unter dem Namen »Gossaert« geht. Das Bild hat eine eigenartige Bedeutung sowohl in seinen Beziehungen zur Eyckschen Kunst wie in der Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit.

Die Maße der Tafel sind 120 × 105 cm[1]). In der Bildmitte sitzt unter einem Baldachin streng frontal die Madonna in einem weiten roten, die Arme fast völlig verdeckenden Mantel. Ihre linke Hand hält eine Blume, die rechte stützt das sitzende Christuskind, das den Kopf über die Schulter wendet und mit beiden Händen einen Stieglitz greift. Auf jeder Seite der Madonna steht ein Engel, von denen der zur Rechten ein Notenbuch hält, der zur Linken auf einer Maultrommel bläst. Vorn kniet (?) auf den Holzstufen des Thrones links eine hohe männliche Gestalt in einem mit goldenen Lilien geschmückten dunkelblauen Mantel, auf dem Kopfe eine Kronmütze tragend. Um den Hals ist der Orden des hl. Michael gelegt. Die linke Hand faßt ein Zepter, während die rechte sich flach erhebt in einer Art hinweisenden Geste. Gegenüber kniet auf einer Teufelsgestalt die heilige Margarete, die in den geschlossen erhobenen Händen ein Kreuz trägt und auf deren linker Schulter eine Taube sitzt. Besonders auffallend und wie in Gegensatz zu dem stillen Gesicht der Madonna ist unten in die Mitte das mächtige fratzenhafte, die roten Angen aufwärts richtende Haupt des Drachen-Satan vorgereckt.

Waagen, der das Bild gekannt hat, hielt den Dargestellten für einen französischen König, und zwar für Ludwig XII.[2]) Er erwähnt indessen eine alte Beschreibung, die zu dem Bilde gehört und die angibt, die Dargestellten seien ein Graf de la Marck mit seiner Frau. (Auch der Katalog der Guildhall-Ausstellung erwähnt diese Beschreibung.) Tatsächlich führt die Angabe auf den richtigen Weg.

[1]) Die Tafel ist reproduziert in dem Illustrated Catalogue of the Exhibition of Works by the Early Flemish Painters. London 1906 (Arnold Fairbains).

[2]) Waagen, Gust. Friedr., Treasures of Art in Great Britain. London 1854.

Von den Trägern des Namens de la Marck[3]), die um die Wende des 15. zum 16. Jahrhundert in Betracht kommen, haben wir fast immer ein Abbild. Ich zähle zunächst diejenigen auf, die für unser Bild nach den Porträtvergleichungen ohne weiteres ausscheiden.

Johann II., Herzog von Cleve und Graf de la Marck, 1458—1521. Abb. auf einer Grabplatte in Cleve.[4])

Everard IV. de la Marck, sire d'Arenberg, 1532 †. Bildnis auf einem Glasfenster der Kirche S. Jaques in Lüttich[5]).

Philipp von Cleve und de la Marck, 1456—1528. Zeichnung der Bibliothek von Arras[6]). Glasfenster der Kirche S. Martin in Lüttich[7]). Brüssel, Galerie Nr. 676.

Die übrigen drei de la Marck, die der Zeit nach in Betracht kommen, sind miteinander eng verwandt. Es sind Everard de la Marck, Kardinal und Fürstbischof von Lüttich, sein Bruder Robert II. de la Marck, und dessen Sohn Robert III. de la Marck. Der letzte ist 1492 oder 1493 geboren[8]). Von ihm sind zwei Porträts vorhanden, einmal in jugendlichem Alter[9]), einmal als Maréchal de France[10]), die bestätigen, daß er nicht in Frage kommen kann.

Anders steht es mit dem Fürstbischof Everard de la Marck. Auf einer Zeichnung der Bibliothek von Arras[11]), die den Kardinal wiedergibt, sehen wir einen Kopf, der offenbar Verwandtschaft mit dem Kopf der Londoner Tafel zeigt. Von vornherein ist es freilich kaum wahrscheinlich, daß der Fürstbischof von Lüttich sich in einer Tracht darstellen ließ, die keinerlei geistliche Insignien zeigt, deren Einzelheiten (Krone, Zepter, Lilien) viel eher auf den hl. Ludwig oder auf einen hohen weltlichen Würdenträger am französischen Hofe schließen lassen. Es bliebe demnach nur der Bruder des Kardinals, Robert II. übrig. Und für ihn sprechen in der Tat alle Umstände. Freilich ist kein Bild von ihm bekannt, das sich zur Vergleichung heranziehen ließe. Aber schon die auffällige Ähnlichkeit mit dem Kardinal Everard macht es wahrscheinlich, daß es sich auf dem Londoner Bilde um Robert II. de la

3) Vgl. Chestret de Haneffe (Jules de), Histoire de la maison de la Marck, Liège 1898.

4) Aus'm Weyth, Kunstdenkmäler etc. I, 1 S. 17 und VII.

5) John Weale, Divers works of early masters in christian decoration. Bd. II.

6) Abb. bei Chestret de Haneffe a. a. O. S. 51.

7) a. a. O. S. 55.

8) a. a. O. S. 170.

9) a. a. O. S. 171.

10) Lord Ronald Gower, Three hundred french portraits representing Personages of the Courts of François I. etc. London 1875, Bild 82.

11) Abb. bei Chestret de Haneffe S. 151.

Marck handelt. Die Köpfe beider Brüder lassen sich um so besser vergleichen, als beide bartlos sind. Es ist dieselbe Wölbung, derselbe Schwung der Augenbrauen, die ganz besonders charakteristisch für beide Gesichter sind. Auch der Ausdruck, der in der Umgebung des Auges liegt, hat bei beiden etwas Gleiches. Und ebenso der Schnitt des Mundes in den ein wenig vorgedrängten Lippen und die Partie, die sich von den Mundwinkeln nach der Nase zieht. Ferner die breite Kinnbildung, die beiden das Hartnäckige und Entschlossene im Gesamtausdruck verleiht. Die beiden Brüder stehen im Alter nicht weit auseinander. Der Kardinal ist 1472 geboren[12]), Robert II. drei oder vier Jahre früher. Das Geburtsdatum ist nicht genau bekannt[13]).

Es kommt nun ein wichtiger Umstand hinzu. Über Robert II. bringt Brantôme, der etwa ein Menschenalter später lebte, die ältesten Nachrichten und zugleich eine höchst lebendige Schilderung dieses Menschen in seiner Vie de Grands Capitaines. Und eben hier findet sich eine Stelle, die es in unserem Zusammenhang zur Gewißheit macht, daß wir auf der Londoner Tafel ein Bildnis des genannten de la Marck haben. Brantôme erzählt nämlich von Robert[14]): »Il avoit pris pour devise ou patronne sainte Marguerite, que l'on peint avec un dragon à ses pieds, représentant celuy qui la voulut dévorer en la prison comme nous lisons en sa vie; et ce dragon représentoit le dyable: et offrant deux chandelles à ceste saincte, il en vouoit une à elle et l'aultre à M. le Dyable avec ces mots: Si Dieu ne me veult ayder, le Diable ne me peut manquer. Devise certes, fort bizarre et estrange.« Man möchte glauben, Brantôme habe bei diesen Worten wirklich an eine bildliche Darstellung gedacht.

Jedenfalls: Der Inhalt des in Rede stehenden Bildes, die Angabe der von Waagen erwähnten Beschreibung, die Ähnlichkeit mit dem Fürstbischof von Lüttich sowie die Erzählung Brantômes machen, zusammengenommen, wohl zweifellos, daß die Persönlichkeit auf dem Bilde bei Weld-Blundell Robert II. de la Marck ist. Daß der Drache oder vielmehr M. le Dyable ganz auffällig betont ist, sagt auch Friedländer[15]). Und es erscheint nun auch naheliegend, die Geste, die Robert II. mit der rechten Hand macht, auf den Drachen zu beziehen. Ebenso stimmt zu allem die Zeit der Entstehung der Tafel. Der Dargestellte ist ein Mann von etwa 45 Jahren. Robert ist, wie oben gesagt, etwa

[12]) Chestret de Haneffe a. a. O. S. 148.

[13]) a. a. O. S. 152 ff.

[14]) Œuvres complètes de Pierre de Bourdeille, Seigneur de Brantôme. Paris 1867 Tome III p. 190.

[15]) Rep. XXIX S. 580.

1468 geboren, das Bild müßte also im zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts gemalt sein. Und das geht wiederum mit Friedländers Bestimmung zusammen: »Sicher erscheint, daß die Tafel nicht vor 1510 entstanden ist.«

Robert II. ist eine der eigenartigsten unter den rauflustigen Persönlichkeiten jener Zeit[16]). Als Herr von Sedan war er besonders in den Ardennen gefürchtet und weit und breit bekannt als Robert le Diable. Einige Einzelheiten aus seinem Leben sind für die Geschichte des Bildes von Wichtigkeit. Ich richte mich dabei nach den genauen Ausführungen, die Chestret de Haneffe in seinem erwähnten Buche gibt. Danach finden wir jenen Sprößling aus dem Hause de la Marck schon mit 16 und 17 Jahren sich den Namen eines »grand sanglier des Ardennes« verdienen. Er erscheint stets kriegführend, besonders in den Ländereien von Lüttich, wo er andere Glieder seiner Familie bekämpft. Meistens finden wir ihn an der Spitze der Franzosen, so oft Ludwig XII. seinen Untertanen erlaubte, die Waffen zugunsten des Prinzen von Gueldern gegen Österreich zu ergreifen. Erst der Friede von Cambrai 1508 unterbrach zeitweise diese beständigen Kämpfe.

Zahlreich sind die Beziehungen, die Robert II. zu der Stadt Metz hatte. 1497 trat er in ihren Sold und nahm dort zu wiederholten Malen längeren Aufenthalt. In einem Vertrage, den er am 22. Dezember 1511 mit dem Magistrat von Metz schloß, trägt er den ehrenvollen Titel eines chevalier de l'ordre du roi. (Gemeint ist der Orden des hl. Ludwig. Der Umstand, daß Robert diesem Orden angehörte, erklärt vielleicht die Tracht auf dem Londoner Bilde.). Bei Ludwig XII. stand er in großem Ansehen schon wegen seiner hervorragenden Eigenschaften als Soldatenführer. In der Schlacht von Novara 1513 befehligte Robert 6000 Landsknechte, deren Tapferkeit besonders gerühmt wird. Bei dieser Gelegenheit erzählt Brantôme in seiner köstlichen Weise von der Vaterliebe Roberts. Die Schlacht, die für die Franzosen so unglücklich verlief, dauerte noch, als man Robert den Teufel mit seinen Mannen die feindlichen Scharen zerteilen sah, um überall zwischen den Gefallenen seine beiden Söhne zu suchen. Endlich entdeckt er sie einen nach dem andern im jämmerlichsten Zustande, bedeckt mit Wunden, und läßt sie fortführen. »Quel brave père!« schreibt Brantôme, und er fügt hinzu »aussi les enfans estoient braves comme luy«.

Mit dem Tode Ludwigs XII. 1515 verlor Robert seine bevorzugte Stellung am französischen Hofe, da Franz I. ihm zunächst nicht wohlgesinnt

[16]) Vgl. Bouteiller (E. de) Robert II. de la Marck, Metz 1865 S. 44ff., S. 64ff. M. Goubaux, Essai sur Robert II. de la Marck.

war. Robert entschloß sich daher bald, mit Frankreich ganz zu brechen. Im Jahre 1518 sandte er den Orden vom hl. Michael dem Kanzler zurück und verpflichtete sich, Karl V. zu dienen »envers et contre tous, excepté la cité de Metz et son ami Franz de Sickingen«. Diese Verbindung mit dem Kaiser dauerte freilich nicht lange. Als Robert de la Marck sich durch eine kaiserliche Entscheidung beleidigt fühlte und ihm zugleich vom französischen Hofe glänzende Anerbietungen gemacht wurden, ging er wiederum zu Franz I. über und verpflichtete sich, ihm zu dienen »envers et contre tous sans nul excepter ne réserver encores que ce fust l'Empereur«. Zugleich — es ist im Jahre 1521 — wurde er wieder in den Orden vom hl. Michael aufgenommen. Von nun an vergeht sein Leben in beständigen Kämpfen, und selbst nach dem Frieden von Madrid 1526 und Cambrai 1529 läßt er keine Gelegenheit vorbei, die Feindseligkeiten gegen den Kaiser zu erneuern. In den letzten Monaten des Jahres 1536 starb Robert II. de la Marck, nachdem er fast während eines halben Jahrhunderts die »Geißel der Niederlande« gewesen war. In der Kirche S. Laurent zu Sedan wurde er begraben.

Für die zeitliche Bestimmung der Londoner Tafel ist die Erwähnung des Ordens von Wert. Da Robert mit dem Michael-Orden dargestellt ist, so muß das Bild vor 1518 oder nach 1521 gemalt sein. Die oben schon einmal angestellten Erwägungen sprechen für die Zeit vor 1518. Es kommt hinzu, daß Robert in der letzten Regierungszeit Ludwigs XII. offenbar einen Höhepunkt seines Lebens erreicht hat; vielleicht ist ein Ausdruck dessen das bedeutende Altarwerk. Und eine Datierung um 1515 wird annähernd das Richtige treffen.

Nach der Beschreibung, die zu dem Bilde gehört, wäre die Heilige die Gattin Robert II., Catherine de Croy, mit der er seit 1490 oder 1491 vermählt war. Die Richtigkeit dieser Angabe läßt sich nur vermuten, zumal da die Frau auf dem Bilde nicht so ausgesprochen Porträtzüge zeigt wie Robert II.

Als Waagen das Bild sah, erklärte er es für das Werk eines französischen Künstlers unter dem Einfluß des Mabuse in seiner früheren Periode. Friedländer in seiner Besprechung der Guildhall-Aussellung[17]) scheint geneigt, das Werk in den »dunklen Regionen der französischen Kunst« unterzubringen. »Andrerseits verrät die prachtvolle Glut der Färbung, das ausgebildete Helldunkel, vielleicht auch die Zeichnung des Christkindes Schulung an der Kunst Jan van Eycks, im besonderen an der Pala-Madonna.« In der Tat sind die Zusammenhänge mit der Pala-Madonna ganz eigentümlicher Art. Die Londoner Tafel gibt in

[17]) Rep. XXIX S. 580.

der thronenden Madonna eine freie Wiederholung des Eyckschen Vorbildes, und zwar so, daß einzelne Motive im Gegensinn erscheinen. Am auffälligsten ist dies bei dem Christuskind. Die Beine sind sehr genau im Gegensinn gezeichnet, wobei bemerkenswert ist, daß das Schamtuch über dem Schoß des Kindes fehlt, wie auf der Antwerpener Kopie der Pala-Madonna[18]). Der Kopf des Kindes ist bei Eyck nach rechts gewandt, auf dem Londoner Bilde nach links; der Stieglitz ist sogar nach unten umgedreht. Die Armhaltung der Madonna ist der des Palabildes sehr ähnlich. Die linke Hand faßt mit Daumen und Zeigefinger die Blume, die rechte kommt unter dem Mantel hervor und stützt das Kind. (Diese rechte Hand ist übrigens auf dem Londoner Bilde von merkwürdig grober Ausführung. Sie sieht aus wie aus Gummi. Die breiten Zwischenräume zwischen den Fingern sind selbst auf der Reproduktion auffallend.) Hat man diese Dinge verglichen, so erscheint auch die Gesamtanordnung des Londoner Bildes, obwohl durchaus selbständig durchgeführt, doch von der Pala-Madonna beeinflußt. Die Säulen des Palabildes sind von dem späteren Künstler zu großen Pfeilern umgebildet, wie sie das angehende 16. Jahrhundert liebte. Aber sie umgeben beide Male in ganz gleicher Weise den Baldachin. Auf das feine Helldunkel, das im Bilde herrscht (die Schatten sind eigentlich zu stark für das stille Licht), hat schon Friedländer aufmerksam gemacht. Schließlich scheint noch die Haltung des hl. Donatian nachzuklingen in der Art, wie Robert de la Marck in das Bild gestellt ist. Die Arme sind ähnlich bewegt. Auch die Farbe des reichen Mantels ist die gleiche.

Es bleibt die Frage nach dem Künstler des Werks. Daß er in Brügge genaue Studien gemacht hat, ist erwiesen. Für die französische Herkunft spricht zunächst die Nationalität des Auftraggebers. Friedländer macht auch aufmerksam auf den Frauentypus »mit der merkwürdig kurzen und stark gestülpten Nase«, der in französischen Skulpturen vorkomme. Ferner erinnert der das Pathetische streifende Ausdruck, den der Kopf Roberts zeigt, an Porträtauffassungen, wie wir sie etwa in dem bekannten Glasgower Bilde »hl. Viktor mit Stifter« finden.

Die Heimat des Robert de la Marck, Sedan, lag ja nicht fern der niederländischen Grenze. Vielleicht ist damit ein Fingerzeig gegeben zur Erklärung dieses Bildes, in welchem auf so eigentümliche Art niederländische und französische Elemente einander durchdringen.

[18]) Vgl. Voll, Die Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling S. 33.

# Eine neue archivalische Dürernotiz. Zur Veit-Stoßforschung.

Von **Albert Gümbel, Nürnberg.**

## I.

Unter den im Kreisarchive Nürnberg befindlichen Rechnungsbelegen zu den Nürnberger Stadtrechnungen für das Jahr 1511 befinden sich vier Heftchen in Schmalfolio, jedes überschrieben mit: »1511. Inscribenda.« Den Inhalt bilden kurze Rechnungsaufzeichnungen über Ausgaben und Einnahmen der Nürnberger Stadtrentei (Losungsstube) für den Zeitraum von jeweils zwei bis drei Tagen oder auch bis zu einer ganzen Woche. Diese Rechnungsnotizen dienten offenbar als Gedächtnisbehelfe bei Aufstellung der nächsten Stadtrechnung und, wenn wir die uns im gleichen Archive erhaltene summarische Stadtrechnung für das Jahr 1511[1]) aufschlagen, so finden wir in der Tat eine Reihe von Posten aus den »Inscribenda« wieder[2]). »Inscribenda« hat also den Sinn: Aufzeichnungen über in die nächste Stadtrechnung »Einzuschreibendes«.

In dem Heftchen nun, welches die »Inscribenda« für die Wochentage von Sabbato post divisionem apostolorum (= 19. Juli) bis 2ª (secunda) ante Magdalene (= 21. Juli) 1511 enthält[3]), findet sich als sechster Eintrag der folgende:

60 fl.[4]) Albr[echt] Thürer fur 2 pild.

[1]) Jahresregister alte Nr. 9, neu Nr. 5.

[2]) Jedoch nicht alle. Es erklärt sich dies aus der doppelten Ausfertigung der Nürnberger Stadtrechnungen. Zunächst wurden nämlich alle einzelnen Ausgabe- und Einnahmeposten unter den entsprechenden Schlagworten in einem sog. »Kleinen Registerlein« für jedes Jahr zusammengetragen, sodann aber wurde aus diesem »Kleinen Registerlein« der größeren Übersichtlichkeit halber ein Auszug unter Weglassung aller entbehrlichen Einzelheiten gefertigt und in große, jeweils eine größere Anzahl von Jahren umfassende Folianten »die Großen Register« oder »Jar Register« eingetragen. (Vgl. darüber Sander, Die Reichsstädtische Haushaltung Nürnbergs, Bd. I, Seite 295). Auch der uns hier beschäftigende Eintrag fehlt in dem allein uns erhaltenen »Jar Register«, das mit das Jahr 1511 enthält, dürfte aber wohl in dem uns nichterhaltenen »Kleinen Register« für das Rechnungsjahr 1511 enthalten gewesen sein.

[3]) K. Kreisarchiv, Stadtrechnungsbelege, Lade 10, II. Bund 1511.

[4]) Nach heutigem Geldwert etwa 900 M. (Nehmen wir nach Sander, a. a. O. II, S. 918 an, daß ein Simra Korn [= etwas unter 1½ bayerische Scheffel] damals ca. 16 fl.

Leider mangelt jede weitere Angabe über Art und Bestimmung dieser »pild«[5]), soviel dürfte aber wohl sicher sein, daß es sich um einen Auftrag des Rates handelt, für welchen Dürer damals die ausgemachte oder entsprechende Bezahlung empfing. Unwillkürlich denkt man an den einzigen »staatlichen« Auftrag, welcher Dürer seit dem Jahre 1510 beschäftigte[6]): die Ausführung zweier Kaiserbilder für die Heiltumskammer des Schopperschen (später Füterschen) Hauses am Herrenmarkt. Daß Dürer schon seit 1510 sich eingehender mit dieser Aufgabe vertraut machte, beweisen die Handzeichnungen und Entwürfe im Germanischen Museum hier und in der Albertina zu Wien. Vollendet waren die Tafeln mit den Bildnissen Kaiser Karls des Großen und Kaiser Sigmunds im Jahre 1513, in welchem[7]) der Meister zwischen 16. Februar und 16. März die Summe von 85 fl. 1 ℔ neu 10 Schillinge erhielt.

Halten wir nun an der Vermutung fest, daß die obengenannte Summe von 60 fl. mit dem einzigen uns sonst aus diesen Jahren bekannten Auftrag des Rates in Zusammenhang zu bringen sei, so wären zwei Möglichkeiten denkbar. Erstens: Dürer fertigte noch zwei weitere, diesem Zyklus von Kaisergestalten angehörige Gemälde, oder zweitens: er hätte schon im Jahre 1511 eine Anzahlung für die beiden, uns erhaltenen Kaiserbilder erhalten. Letzteres liegt vielleicht näher; der geringe Preis von 85 fl. für diese fiel schon Thausing auf[8]). Ersteres erscheint wohl weniger wahrscheinlich, da sonst gar keine Überlieferung von weiteren Kaiserbildern spricht[9]).

---

alt oder 2 fl. Landswährung kosteten und heute mit ca. 30 M. zu bezahlen sind, so erhalten wir für obige Summe von 60 fl. den Wert von ca. 900 M.)

5) Auch Hampe, Nürnberger Ratsverlässe über Kunst und Künstler usw., Wien 1904, hat keinen hierher gehörigen Eintrag. Dürer wird hier zwar 1511 genannt (Nr. 878), aber nur im Zusammenhang mit einer geplanten Reparatur am Schönen Brunnen. Der betreffende Verlaß lautet: Die geprechen des Schönen prunnen zu besichtigen sind geordent die hernach benannten zwen herren samt maister Petern Vischer, dem Thürer, und andern, der sachen verstendig, H. Volckmeir. Niclas Haller.

6) Thausing, Dürer, II, S. 111.

7) Also nicht 1512, wie Baader, Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs, Nördlingen, 1860, Erste Reihe, S. 6 sagt. Der betreffende Eintrag im »Jar Register« für 1513 (das kleine Register ist nicht erhalten) lautet: Die dreytzehend Frag, Burgimagistri her Anthoni Tetzel senior vnd Michel Behaim, Quarta post Invo[cavit] (= 16. Februar) A[nn]o 1513.

Item LXXXV guld[en] 1 l[ibram] n[ovi] X sh. [= Schillinge] Albrecht Thürer fur zwo groß Tafel die pildnuß kayser Carls vnd kayser Sigmunds gestalt zu malen in die heilthums kammer.

Die nächste 14. »Frage« begann mit Quarta post Judica [= 16. März]. Zwischen diese beiden Termine fällt die Auszahlung.

8) Dürer, Band II, Seite 113.

9) Der Ratsverlaß vom 6. Oktober 1526 (Ratsbücher im K. Kreisarchive Nr. 13, Fol. 158b), durch welchen die Verbringung der Heiltumsbilder aus dem Füterschen

Schließlich sei darauf hingewiesen, daß der Ausdruck »pild« auch auf Schnitzwerke oder Medaillen deuten könnte[10]).

## II.

Im Dezember 1503 war die bekannte Katastrophe über Veit Stoß hereingebrochen: weil er einen angeblichen Schuldbrief Jacob Baners über ca. 1200 fl. angefertigt und mit einem, dem echten nachgebildeten Siegel des angeblichen Gläubigers versehen hatte, war er gefänglich eingezogen und schließlich zur Brandmarkung verurteilt worden. Über den Vollzug

---

Hause auf das Rathaus angeordnet wurde (nach Abschaffung der Heiltumsweisung), spricht ausdrücklich nur von zwei Tafeln. Der betreffende Erlaß lautet: Item alls in des fueters haus am Marckt, da vor Jarn das heylthuemb innen gezeigt worden, zwo tafelln zweyer keyser[liche]n bildung, eynem erbern Rath zustenndig, sind, ist verlassen, das soliche tafel zum furderlichsten widerumb zu hannden gepracht vnnd auf das Rathaus an eyn bequem ort gethan solten werden per den Bawmeister eodem die (= sabato 6. octobris 1526).

[10]) Über Dürersche Gemälde und Schnitzwerke, welche sich im Besitze des Nürnberger Rates befanden und zum Schmucke des Rathauses dienten, vgl. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg 1891, Seite 75, und Baader, Beiträge I, Seite 13 und über Baaders Quelle Gümbel: Die englische Mission des Grafen von Arundel in Nürnberg, Mai und November 1636, in Archivalische Zeitschrift, hrsgg. vom Kgl. Allgemeinen Reichsarchiv in München, Neue Folge, Bd. XI, Seite 112, Anm. 2. Das von Baader erwähnte, in dem Gutachten des Ratskonsulenten Dr. Oelhafen vom 23. Aug. 1627 Dürer zugeschriebene Schnitzwerk über der Ratsstubentür ist kein anderes als die heute im Germanischen Museum befindliche Schnitzgruppe des »Gerechten Richters« (Abbildung und Schilderung bei Mummenhoff, Seite 57 und 58. Über Stoß' Urheberschaft vgl. Daun, Veit Stoß, Seite 70, wo gleichfalls Abbildung, aber mit Schale, die sich zugunsten des Reichen senkt; es dürfte dies nicht richtig sein, sondern die Stellung der Schale auf der Mummenhoffschen Abbildung, nämlich zugunsten des Armen, entsprechend der für einen Rathaussaal allein in Betracht kommenden Gestalt des »gerechten« Richters, die richtigere sein).

Über den Gebrauch des Wortes »pild« für plastische Kunstwerke aus Holz oder Metall vgl. bei Hampe, a. a. O. Nr. 559 (wo wohl Wappen in Halbrelief gemeint sind), 737, 1006. Der Rat gebrauchte, wie wir oben sahen, für die beiden Heiltumsbilder den Ausdruck »Tafel« (vgl. desgl. bei Hampe I, Nr. 1530); ebenso werden die Dürerschen Apostelbilder, welche der Meister 1526 dem Rat schenkte, in dem entsprechenden Stadtrechnungseintrag als »tafel« bezeichnet. Dieser lautet nämlich (Jahresregister Nr. 6): Die acht Frag. Burgimagistri herr Hanns Volckamer vnd Lazarus Holtschuher Quarta post Cruc[is] exaltacionis (= 19. September) [1526]: Item Ic [c = centum] XII guld[en] R[einisch] Albrecht dürer fur 2 groß tafel, die ein S. Peter vnd S. Johanns, die ander S. Paulus vnd S. Marx kunsstlichen gemalt, die er eim Rat geschenckt hat, da fur ime Ic fl. und seinem Weyb XII fl. fur ein vererung geben. item II guld[en] R. des gemelten dürers Diener fur ein vererung geben.

Die nächste (9.) Frage beginnt mit Quarta post Galli (= 17. Oktober). Zwischen 19. September und 17. Oktober (genauer 6. Oktober, vgl. unten) fällt also die Auszahlung. In dem Ratsverlaß vom 6. Oktober 1526 (Ratsbücher im K. Kreisarchiv Nr. 13 fol. 158a),

der Strafe berichtet die Chronik Heinrich Deichslers[11]) zum Jahre 1503: item am montag an sant Barbra tag (= 4. Dezember) da prent man den Veit Stoß durch ped packen; und man het nie keinen so lind geprent, wann (= denn) er kom sein wol umb 13 hundert güldein (d. h. er kam um 1300 fl.).

Fast wie ein Nachklang zu dieser Bemerkung des Chronisten über eine verhältnismäßig milde Behandlung des Meisters will es uns bedünken, wenn sich noch eine zweite hierher gehörige archivalische Notiz erhalten hat, welche besagt, in welcher Weise der Rat für die Heilung der von dem Henker verursachten Brandwunden sorgte. Unter den oben erwähnten Stadtrechnungsbelegen finden sich auch Nachweise des mit der Beaufsichtigung und Verköstigung der Gefangenen im »Loch« d. h. dem unter dem Rathaus befindlichen Gefängnis, betrauten Bediensteten, des sog. Lochhüters, die »Lochhüterzettel« Ein solcher Lochhüterzettel ist uns nun auch für die Tage erhalten, während welcher Stoß im Lochgefängnis seiner Bestrafung entgegensah[12]). Der Lochhüter vermerkt zunächst die Zahl der Verpflegungstage und gemachten Gänge:

Veyt stös maller hot 19 tag. Item veit hot 3 geng.

Es folgen nun weitere Namen von Gefangenen und Aufführungen von Neuanschaffungen, dann schließlich der Vortrag:

It[em] mer 60 dn.[13]) dem pader am sant[14]), das er hot meyster veyten stös seine Bed packen hot geheilt.

Es wäre aber falsch, darin eine besondere Bevorzugung zu erblicken, auch sonst finden sich genug Nachrichten, daß der humane Rat die Wunden, welche seine Justiz dem Verbrecher schlug, wieder heilen ließ.

Unter den unangenehmen Folgen, welche dieser böse Handel für Stoß hatte, war auch die ihm vom Rate auferlegte Beschränkung seiner Bewegungsfreiheit: er durfte ohne Erlaubnis des Rates die Stadt auch

---

welcher die Entschädigung Dürers für sein Geschenk behandelt, werden die Apostelbilder »ein tafel mit vier billden« genannt. Vgl. auch Hampe I, Nr. 1529.

Zum Gebrauch des Ausdruckes »pild« sei schließlich noch eine weitere, auf Dürersche Kunstwerke bezügliche Rechnungsnotiz der Nürnberger Jahresregister aus d. J. 1525 wiedergegeben: Jahresregister Nr. 6, Einträge der 14. Frage dh. von Quarta Cinerum (= 1. März) bis Quarta post Letare (= 29. März) 1525 . . . Item 1 ℔ n[ovi] 1 sh. [= Schilling] Albrechts dürers Diener als er die herren [nämlich vom Rat] etliche contrafetische pillder sehen ließ. Wir können uns die Sache entweder so vorstellen, daß die Ratsherren den Meister in seinem Hause aufsuchten und der Diener die genannte Summe als Trinkgeld erhielt oder daß dieser die Bilder aufs Rathaus brachte.

[11]) Chroniken der deutschen Städte, Bd. 11, Seite 667.

[12]) K. Kreisarchiv, Stadtrechnungsbelege 7. Lade, 2. Bund (1503).

[13]) Also etwa 2 Mark nach unserem Gelde.

[14]) Die Gegend an der Pegnitz heißt jetzt noch so.

auf kurze Zeit nicht verlassen. Von solchen Erlaubniserteilungen hören wir auch wiederholt, so unter dem 18. Juni 1505[15]) (um seine Ansprüche gegen Baner geltend zu machen), 7. März und 4. Juni 1506[16]), wo Stoß beabsichtigte, die Frankfurter und Nördlinger Messe zu besuchen, und endlich auch am 10. Februar 1507. Der Ratsverlaß von diesem Tage lautet:[17]) Veiten Stoßen ist begönnt sich zu konigklicher Mt. zu fügen.

Durch ein im Kreisarchiv Nürnberg befindliches Schreiben des Propstes von St. Sebald, Dr. Erasmus Toppler, an die Nürnberger »Älteren Herren« vom 7. März 1507 ist es uns nun möglich, den Ort zu bezeichnen, wo Stoß höchstwahrscheinlich damals mit dem Könige zusammentraf, es war die Reichsstadt Ulm. Erasmus Toppler, seit 1495 Propst bei St. Sebald in Nürnberg und seit 1496 in Diensten der Stadt, war im Februar des Jahres 1507 an den Hof König Maximilians entsendet worden, um dortselbst die Interessen der Stadt in mehreren wichtigen Angelegenheiten (Streitigkeiten mit Markgraf Friedrich von Brandenburg usw.) zu vertreten. Am 18. Februar 1507 verließ er Nürnberg und traf am 21. in Augsburg ein. Dort erfuhr er, daß der König in Ulm verweile, und begab sich dorthin, hörte aber bei seiner Ankunft (24. Februar), daß Maximilian schon nach Straßburg weiter gezogen sei und von dort rheinabwärts gehen wolle. Er entschloß sich darauf, dem Hofe so rasch als möglich zu folgen. Über seine Ankunft in Ulm und seine weiteren Absichten berichtet er dem Rate unter dem 24. Februar 1507 aus Ulm und übergab diesen Brief dem heimkehrenden Stoß. Dies geht aus seinem nächsten Bericht an die Älteren Herren aus Hagenau, wo er den König einholte, vom 7. März 1507 hervor. Er schreibt nämlich eingangs dieses Briefes: ich hab e[uer] f[ürsichtigkeit] aus Vlm bei [= durch Vermittlung] Veiten Stoßen, euerm burger, geschriben, das ich k[öniglicher] m[ajestät] nacheilen woll des besten ich moge . . .[18]). Demnach dürfen wir annehmen, daß Stoß, dem am 10. Februar die Erlaubnis zum Besuch des königlichen Hofes gegeben worden war, den von Tirol heraufziehenden Maximilian, der am 21. Februar in Ulm eintraf, dort erwartete, dann seine Geschäfte beim König erledigte und am 24. oder 25. Februar Ulm wieder verließ und nach Nürnberg zurückkehrte. Daß Stoß den König schon vorher tiefer im Württembergischen aufsuchte, scheint weniger

---

15) Hampe, Ratverlässe I, Nr. 711.

16) Ebenda Nr. 724 und Nr. 738.

17) Ebenda Nr. 756.

18) Der übrige Inhalt des Briefes ist ohne kunstgeschichtliches Interesse. Verfasser gedenkt diesen sowie die übrigen Topplerschen Berichte vom königlichen Hofe in bälde in der Archivalischen Zeitschrift herausgegeben vom K. Allg. Reichsarchiv in München zu veröffentlichen.

wahrscheinlich. Maximilian verweilte nämlich (nach Stälin[19]) seit 16. Februar in Justingen (württemb. Oberamt Münsingen) und dann im Kinzigtal, wie es scheint seiner Lieblingsbeschäftigung, der Jagd, obliegend.

In Ulm erlangte Stoß wohl auch jenen Auftrag des Königs, mit welchem sich ein Ratsverlaß vom 18. März 1507[20]) beschäftigt; darin wird ihm gestattet, eine Meile Wegs im Umkreis der Stadt zu »hanndeln«, »dhweil er seins anzaigens auß nottdurfft kon. Mt. das muß thun«, doch sollte er ohne Wissen des Rates über Nacht nicht auswärts sein.

---

[19]) Aufenthaltsorte K. Maximilians I. seit seiner Alleinherrschaft 1493 bis zu seinem Tode 1513 in Forschungen zur deutschen Geschichte, Bd. I, S. 347 und 647.

[20]) Hampe, a. a. O. I, Nr. 757.

# Die Illustratoren des »Beschlossen gart des rosenkranz mariae«.

Ein Beitrag zur Kenntnis des Holzschnittes der Dürerschule.

Von Dr. **Hans Vollmer.**

(Fortsetzung).

Um den Baldungschen Anteil an den Illustrationen des Rosenkranz zu umgrenzen, ist es zweckmäßig, von der Betrachtung der blattgroßen Kreuzigung Fol. 201 R des I. Bandes (Titelblatt zum IV. Buch) den Ausgang zu nehmen, die zuerst von Rieffel auf Grund der Übereinstimmungen mit dem Berliner Kalvarienberg des Baldung diesem Meister zugesprochen wurde (Wiederholung des Blattes im Speculum Fol. 65); ganz abgesehen von den engen Beziehungen zu diesem sieben Jahre jüngeren Gemälde trägt der Schnitt auch sonst unverkennbar alle Merkmale der Baldungschen Hand. Ein zweites Hauptblatt Baldungs im »Rosenkranz«, das zuerst von Wilhelm Schmidt — doch ohne Angabe von Gründen — seinem rechtmäßigen Autor zurückgegeben wurde, ist Fol. 229 R des XI. Buches, das Muther und Rieffel irrtümlicherweise Schäuffelein vindiziert hatten (s. Abb. 3). Zahlreiche Beziehungen zu beglaubigten Holzschnitten und Gemälden Baldungs beweisen die Richtigkeit der Taufe auf Grien. Das Blatt zerfällt in drei getrennte Darstellungen, die nur in inhaltlichem Zusammenhang zueinander stehen: links die Szene des Sündenfalles, in der Mitte der Kruzifixus als das sichtbare Zeichen der Wiederversöhnung Gottes mit der sündigen Menschheit, rechts der Priester mit der Hostie vor dem Altar, dem sichtbaren Gewinn der Erlösung der Menschheit durch den Kreuzestod Christi. Die linke Hälfte des Schnittes mit der Darstellung des Sündenfalls geht kompositionell vollkommen zusammen mit dem das analoge Thema behandelnden Baldungschen Holzschnitt B. 1; der Adam des Buchschnittes ist jugendlich aufgefaßt im Gegensatz zu dem reifen bärtigen Mann des Einzelblattes[1]), die plastischen Motive aber sowohl vom Mann wie von der Frau wiederholen sich fast wörtlich hüben und drüben; das originelle Stehmotiv der Eva mit dem im rechten Winkel vorgestellten einen Bein kommt

[1]) Später kehrt Baldung wieder zu dem jugendlichen Adam zurück, wie in dem großartigen Blatt B. 2 von 1519, den Typus jetzt gleichzeitig in das Dämonische steigernd, wovon in dem Rosenkranzschnitt noch nichts zu spüren ist.

auch sonst bei Baldung vor: so auf dem Gemälde des Germanischen Museums mit der Darstellung der »Veritas«, während das üppige Gesicht-oval jeden Baldungkenner an das schöne Baseler Gemälde der Frau mit

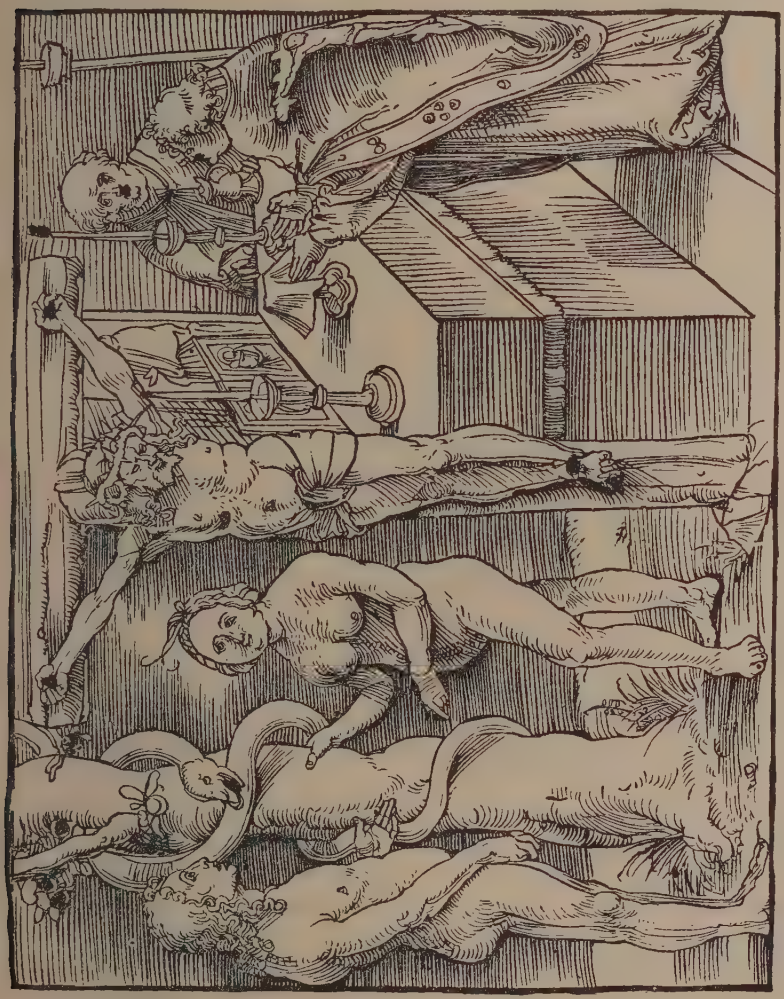


Abb. 3. Sündenfall, Kruzifix und Abenmahlssakrament. Hans Baldung Grien. »Beschlossen Gart« Fol. 229 R. Buch XI.

dem Tod erinnern wird, deren Kopf in die gleiche Ansicht und Neigung eingestellt ist, und welche auch die charakteristische Drehung im Oberkörper wiederholt. Der Kruzifixus des Buchschnittes geht in Typus und Auffassung mit dem Gekreuzigten des Berliner Bildes zusammen: hier wie dort der heroisierte Triumphator mit den energisch

durchgedrückten Knien und der Anspannung aller Muskeln, der die große Neigung des Hauptes als wirksames Kontrastmotiv antwortet; Beziehungen genug, um das Blatt mit Sicherheit für Baldung in Anspruch nehmen zu dürfen.

Von diesen beiden Blättern ausgehend, gewinnen wir einen festen stilistischen Anhaltspunkt für die Herauslösung des Baldungschen Anteiles am Rosenkranz. Außerdem können wir zum Vergleich, namentlich für die kleineren Blätter, die 46 kleinen Holzschnitte Griens zu dem bei Martin Flasch 1511 in Straßburg erschienenen »Hortulus animae« heranziehen, die zeitlich den Illustrationen des »Rosenkranz« ja nicht allzu fern stehen.

Auch bei der Übertragung der Baldungschen Zeichnungen auf den Holzstock haben sich mindestens zwei Formschneider in die Arbeit geteilt. Einige Blätter sind recht gut geschnitten und haben sich die Flüssigkeit und Eleganz der Vorzeichnung bewahrt (z. B. Fol. 116 Buch VII der Schmerzensmann, die 35 mm × 42 mm kleinen Passionsdarstellungen des VII. Buches usw.); andere sind von weniger geübter Hand geschnitten, so daß man wohl zuerst in die Versuchung kommen könnte, hinter diesen die Hand eines zweiten Meisters zu erblicken. Während einige der Blätter in außerordentlich feinen Schraffuren geschnitten sind, gibt es andere, bei denen nur wenig Schraffierung angewendet ist, denen daher dieses durch und durch Gegliederte aller Flächen fehlt (z. B. Fol. 158 Buch III, Christus über Jerusalem weinend, Fol. 159 R Buch III, Christus und die Ehebrecherin usw.). Wiederholte Prüfungen und Vergleiche aber haben mich fest überzeugt, daß unbedingt eine Identität des Vorzeichners für diese zwei Sorten von Blättern angenommen werden muß und daß diese Differenzen der Behandlung lediglich auf Rechnung der mechanischen Übertragung auf den Stock zu setzen sind. Von Baldung stammt z. B. das zart geschnittene Blatt Fol. 69 Buch VII, die Geburt Christi darstellend; wer noch zweifelt, braucht das Blatt nur mit dem analogen Schnitt im Hortulus zu vergleichen; die Stellung der Tierköpfe im Bild ist z. B. eine absolut übereinstimmende. Man vergleiche mit diesem Geburtsblatt nun etwa Fol. 82 R Buch VII, die Darstellung der Tierschöpfung, und man wird sofort die Identität der Herkunft beider Blätter ohne weiteres zugeben, obwohl dieser letztgenannte Holzschnitt in seinem Gesamthabitus ziemlich wesentlich differiert von einem Blatt wie etwa der Schmerzensmann Fol. 116 Buch VII, der doch auf denselben Baldung Grien zurückgeht.

Rieffel hatte Baldung insgesamt 17 Holzschnitte im Rosenkranz zugewiesen; es waren das die neun Blätter aus der Passion Christi: Fol. 184a R des I. Bandes und Fol. 69 R bis Fol. 82a des II. Bandes. Ferner die 48 mm × 64 mm große Auferstehung

Christi aus dem Grabe Fol. 87 R, die Kreuzannagelung Fol. 79, der Anbeter des Kruzifixus Fol. 100 R, der Adorator Fol. 120 R, die Züchtigung vor dem König Fol. 73, die Heilung des Tobias Fol. 111 R und die kleine Anbetung der ehernen Schlange Fol. 117 R, sämtlich dem II. Band angehörig und mit einer einzigen Ausnahme sämtlich Blätter, bei denen kein Zweifel an der Autorschaft Griens bestehen kann; als letztes Blatt endlich die bereits mehrfach erwähnte große Kreuzigung Fol. 201 R des I. Bandes. Nur Fol. 79 des VII. Buches dürfte Baldung zu Unrecht vindiziert und wohl richtiger Schäuffelein zuzuweisen sein; wir haben uns oben darüber ausgelassen. Es soll zugestanden werden, daß dieses Blatt nicht das einzige ist, bei dessen Bestimmung man zwischen beiden Meistern schwanken kann; immerhin trägt die Hauptmasse der Illustrationen der unten aufgezählten Liste einen so ausgesprochen Baldungschen Charakter, daß ein Zweifel nur in ganz seltenen Fällen Platz finden kann.

Was die Baldungschen Illustrationen ganz allgemein von den Schäuffeleinschen Schnitten unterscheidet, sind — kurz gesagt — ihre höheren zeichnerischen Qualitäten; Baldung verfügt schon zu dieser Zeit über eine Süße der Linie, für die Schäuffelein zeitlebens unzugänglich geblieben ist.

Wenn man den »Rosenkranz«, von vorne beginnend durchblättert, so stößt man auf Fol. 122 R des II. Buches auf ein Blatt: Christus auf dem Wasser wandelnd, das, so unsicher es auch geschnitten ist, in der Nachbarschaft Schäuffeleins sofort seine Herkunft von der Hand eines Zeichners ganz anderen Kalibers verrät; welcher Rhythmus in dieser schon durch ihren bloßen Größenmaßstab frappierenden Christusfigur, neben der alles Schäuffeleinsche der Art steril und bewegungslos erscheint. Wo wäre bei Schäuffelein eine Bewegungskurve von der Süße zu finden, wie sie sich durch diese Figur von der zurückgesetzten Fußspitze bis zum Scheitel hinaufschleicht! Und wie königlich dieser Wandler (trotz des arg verschnittenen Gesichtes) mit seiner vornehm lässigen Gebärde, neben dem der Christustypus Schäuffeleins provinzial, hausbacken wirkt. Baldung und Schäuffelein sind schwer miteinander zu verwechseln. Man vergleiche nur zwei ihrem Inhalt nach vollkommen identische Schnitte wie Fol. 170 Buch III (Baldung) und Fol. 273 Buch V (Schäuffelein); der erste in die Augen springende Unterschied ist das ganz andere Dominieren der Figur bei Baldung, von vornherein garantiert durch ihre sehr bedeutenden relativen Größenverhältnisse gegenüber den puppenhaften Figürchen des Schäuffelein. Dann ist die Art der Schraffierung eine sehr wesentlich voneinander unterschiedene; Schäuffelein wirkt hart und grob neben der feinen, höchst ökonomisch verwendeten Strichelung der Grienschen Schnitte.

Bedeutend mehr Schwierigkeiten macht es dagegen, den Anteil Baldungs gegen den des Hans von Kulmbach scharf abzugrenzen. So irrt Rieffel sicherlich, wenn er die drei Spielleute Fol. 281a R des II. Bandes, den Ratschlag Adams Fol. 1 und den Ratschlag Davids Fol. 1 R des VI. Buches Kulmbach zuerteilt; alle drei Blätter gehören vielmehr Baldung. Es lassen sich dafür Beweise erbringen. Fol. 281a R: der mittlere Spielmann hat das originelle Stehmotiv gemein mit der lesenden Frau auf dem Nürnberger Gemälde der Musika: die leise Entlastung des rechten Beines mit der höchst charakteristischen Zusammenklemmung der Oberschenkel bis zu den Knien. Die linke Randfigur des Schnittes hat dasselbe eigentümlich Schwankende des Ganges wie die Wiener »Vanitas«, nur daß bei dem Weib die Oberschenkel fest zusammengepreßt, während sie beim Manne mehr gelöst sind. Ebenso lassen sich Beziehungen zu den beiden anderen genannten Buchschnitten nachweisen. Vor allem aber sind die stilistischen Übereinstimmungen zu den auch von Rieffel als Grienschen Arbeiten anerkannten Schnitten des »Rosenkranz« ausschlaggebend, um so mehr, als jede Verwandtschaft zu dem Kulmbachschen Titelblatt zum I. Buch geleugnet werden muß. Aus denselben Gründen entscheide ich mich auch betreffs der Apostelfolge des XI. Buches, die Rieffel gleichfalls für Kulmbach erklärte (Fol. 285 R bis Fol. 287), mit Wilh. Schmidt für Baldung.

Meine Untersuchungen haben mich zu folgender Liste der Baldung-Schnitte im »Rosenkranz« geführt:

Buch I.

Fol. 87a R (35 mm × 42 mm).
Fol. 87b R ( „ „ „ „ „ ).
Fol. 91 R (72 „ „ 92 „ ).

Buch II.

Fol. 122 R
Fol. 144 (35 mm × 42 mm)

Buch III.

Fol. 154 R (35 mm × 42 mm)
Fol. 155a R
Fol. 157
Fol. 158
Fol. 159 R
Fol. 162
Fol. 162 R
Fol. 166 R (Replik)
Fol. 169 R
Fol. 170
Fol. 172a (35 mm × 42 mm)
Fol. 174
Fol. 174 R (35 mm × 42 mm)
Fol. 176 R (?)
Fol. 179
Fol. 179 R (35 mm × 42 mm)
Fol. 181 (?)
Fol. 184a R (35 mm × 42 mm)

Fol. 184b R (35 mm × 42 mm)
Fol. 186a R ( „ „ „ „ „ )
Fol. 187a (35 mm × 42 mm)
Fol. 191 (?) (72 „ „ 92 „ )

## Buch IV.

Fol. 201 R Titelblatt, blattgroß
Fol. 206 R (72 mm × 92 mm)
Fol. 207 R (?)
Fol. 209
Fol. 218 R
Fol. 222
Fol. 231
Fol. 231 R
Fol. 234
Fol. 237
Fol. 243
Fol. 243 R
Fol. 244 R
Fol. 245b R
Fol. 247
Fol. 247 R
Fol. 248
Fol. 248 R
Fol. 249
Fol. 250
Fol. 250 R
Fol. 251
Fol. 253 R
Fol. 255
Fol. 256 R (Replik)

## Buch V.

Fol. 275
Fol. 280 (?)
Fol. 280a R
Fol. 281
Fol. 282b
Fol. 290 R
Fol. 291b
Fol. 293 R (?)
Fol. 294
Fol. 298b (35 mm × 42 mm)
Fol. 300a
Fol. 300b
Fol. 301 (Replik)

## Buch VI.

Fol. 1
Fol. 1 R
Fol. 2 R (Replik)
Fol. 4a R
Fol. 4b R
Fol. 5 R
Fol. 6a (35 mm × 42 mm)
Fol. 6b ( „ „ „ „ „ )
Fol. 6b R ( „ „ „ „ „ )
Fol. 6c R ( „ „ „ „ „ )
Fol. 7a, b, c (je 35 mm × 42 mm)
Fol. 7a, b, c R ( „ „ „ „ „ )
Fol. 8
Fol. 10
Fol. 10 R
Fol. 26 R (?) (72 mm × 92 mm)
Fol. 28a, b, c R (je 35 mm × 42 mm)
Fol. 29a, b, c, d ( „ „ „ „ „ „ )
Fol. 29 R a, b, c, d, e, f, g (je 35 mm × 42 mm)
Fol. 30a, b, c, d, e, f (je 35 mm × 42 mm)
Fol. 49 (72 mm × 92 mm)
Fol. 57 R
Fol. 58
Fol. 61

Buch VII.

Fol. 65
Fol. 66 (?)
Fol. 66 R (?)
Fol. 67
Fol. 72 R
Fol. 73 (?)
Fol. 73a R (Replik)
Fol. 73b R ( „ )
Fol. 74 ( „ )
Fol. 74 R
Fol. 75a
Fol. 75b
Fol. 76a
Fol. 76b
Fol. 76 R
Fol. 77a, b, c
Fol. 77 R a, b, c, d
Fol. 78
Fol. 78 R a
Fol. 78 R b (?)
Fol. 79 R (Replik)
Fol. 80 (?)
Pol. 80a R
Fol. 81
Fol. 82a
Fol. 82 R (72 mm × 92 mm)
Fol. 83
Fol. 83 R
Fol. 68a
Fol. 68b
Fol. 69
Fol. 69 R (35 mm × 42 mm)
Fol. 84 (?)
Fol. 85b
Fol. 85 R
Fol. 86a R (72 mm × 92 mm)
Fol. 86b R ( „ „ „ „ „ )
Fol. 87a
Fol. 87 R
Fol. 89
Fol. 93 R (72 mm × 92 mm)
Fol. 100 R
Fol. 101 R
Fol. 104
Fol. 107b R
Fol. 111 R
Fol. 112 R (72 mm × 92 mm)
Fol. 115 R
Fol. 116
Fol. 116 R
Fol. 117 R
Fol. 119 (Replik)
Fol. 119 R (Replik)
Fol. 120
Fol. 120 R

Buch VIII.

Fol. 134 R
Fol. 142 R

Buch IX.

Fol. 169b R (Replik)
Fol. 183 R (72 mm × 92 mm)
Fol. 184 (Replik)
Fol. 188a (32 mm × 45 mm)

Buch X.

Nur Repliken enthaltend: Fol. 195, Fol. 203 R, Fol. 210 R.

Buch XI.

Fol. 229 R (Titelblatt)
Fol. 234
Fol. 235 R
Fol. 243 R (?)

Fol. 244 R
Fol. 246 R (Replik)
Fol. 255 ( „ )
Fol. 256 ( „ )
Fol. 262 ( „ )
Fol. 269 (?)
Fol. 269 R
Fol. 273 R (Replik)
Fol. 274
Fol. 276
Fol. 276a R
Fol. 280b
Fol. 280a R (?)
Fol. 281a R
Fol. 288b (Replik)
Fol. 288 R
Fol. 289
Fol. 291a R.

---

Es wurde bereits von den mannigfachen Beziehungen dieser aufgeführten Rosenkranzschnitte zu dem übrigen graphischen und malerischen Werk des Baldung gesprochen; vielleicht aber ist es nicht überflüssig, die Zahl dieser stilistischen Parallelen noch etwas zu vervollständigen und auch die Zusammengehörigkeit dieser Rosenkranzblätter unter sich durch einige Vergleiche noch stärker zu erhellen. Von den engen Beziehungen zwischen Fol. 229 R Buch XI und dem Adam- und Eva-Schnitte B. 1 war bereits die Rede; der mit horizontalen Parallelen gleichmäßig zugestrichene Hintergrund des Buchschnittes wiederholt sich bei Baldung auf dem Sündenfall B. 3; beide Male stehen Figur und Baum licht auf dunklem Grund. Der Hieronymus, Fol. 66 Buch VII zeigt in der räumlichen Anordnung die engste Verwandtschaft mit dem analogen Baldungschnitt P. 70; Übereinstimmungen so überzeugender Art, wie sie hier die räumlichen Relationen des Heiligen zu seinem Tier bieten, können nicht auf Zufall beruhen; auch der merkwürdige Löwentypus mit der in langen Strähnen herabwallenden Hauptmähne und dem nackten glatten Rücken wiederholt sich, während der Typus des kahlköpfigen Alten mit den spärlichen, wirr über den Nacken fallenden Haarsträhnen auf dem Baldungschnitt B. 34 wiederkehrt. Das mehrmals vorkommende Blatt Fol. 289 Buch XI, die kniende das Kind empfangende Frau, weist Beziehungen zu dem schönen Magdalenenholzschnitt Baldungs P. 71 auf; das wie auf einer Rutschleiter aus den Wolken herniedersausende Kind des Buchschnittes findet sich im Motiv hier fast wörtlich wiederholt in einem der Engel zu Füßen der aufschwebenden Heiligen, nur daß das Kind im Buchschnitt eine etwas stärker geneigte Lage einnimmt; in der knienden Jungfrau aber wird jeder die leibliche Schwester der das Kreuz umfassenden Magdalena des Berliner Kalvarienberges wiedererkennen: dieselbe charakteristische Armhaltung mit der leidenschaftlichen Verschlingung der Hände (die rechte Hand der Holzschnitt-Magdalena ist verschnitten), derselbe prachtvolle Fall des breit nach beiden Seiten auf dem Boden

sich auseinanderbreitenden Gewandes. Das Gethsemaneblatt Fol. 162 III (mehrmals wiederholt: 166 R III, 73b R VII), verglichen mit dem analogen Schnitt des Hortulus (Fol. VII) läßt trotz der Verschiedenheit in der Auffassung der Szene — im »Rosenkranz« ist Christus der still ergebene Beter, im »Hortulus« der mit erhobenen Armen sich wider den Willen des Vaters auflehnende Dulder — doch ohne weiteres auf denselben Verfasser schließen. Der Bau des Bildes mit dem Felsstück rechts, auf dem der Kelch steht, dem Zaun im Hintergrund, durch dessen Tor Judas mit seiner Rotte eintritt, zeigt die größten Übereinstimmungen, der Typus Christi und des langgelockten Johannes ist der gleiche, die Disponierung von Haupt- und Nebenfiguren mindestens eine sehr ähnliche in beiden Fällen.

Und so ließen sich noch zahlreiche Beziehungen dieser Art anführen, die den sicheren Beweis für eine umfassende Beteiligung Baldungs an den Illustrationen des Rosenkranz liefern; und zwar ist angesichts der hohen Qualität der Schnitte, wie vorhin bei Schäuffelein, so auch hier nur an den Meister selbst zu denken, nicht etwa an irgendeinen von ihm beeinflußten Unbekannten, der ein zweiter Baldung sein müßte. An diesem Urteil ändert auch nichts die Tatsache, daß die betreffenden Blätter nicht alle auf gleicher Höhe stehen; denn einmal gehört Grien bekanntlich überhaupt zu den ungleichwertigen Zeichnern, und dann ist nie zu vergessen, daß der Holzschnitt ja immer nur die Handschrift des Künstlers getrübt durch das Medium der mechanischen Übertragung auf den Stock zeigt, so daß man sehr vorsichtig sein muß, aus einer Qualitätsdifferenz der Schnittte ohne weiteres einen Rückschluß auf eine solche auch der Vorzeichnungen zu machen.[2])

[2]) Ich bekenne, selbst zu Anfang meiner Untersuchungen in diesen Fehler verfallen zu sein, und glaubte lange, den Anteil Baldungs auf zwei Namen verteilen zu müssen. Blätter wie Fol. 158 III: Christus über Jerusalem weinend, — Fol. 159 R III: Christus und die Ehebrecherin, — Fol. 170 III: die Jungfrau mit der Kerze, — Fol. 206 R IV: die Kontemplation unter dem Kruzifix, — Fol. 207 R IV: die Erschaffung Adams, — Fol. 209 IV: der Aufstieg zu Christo, — Fol. 222 IV: Jakob ringt mit dem Engel, — Fol. 244 R IV: die Almosengeber, — Fol. 247 R IV: der Kampf des christlichen Ritters mit dem Heiden, — Fol. 248 IV: der mißtrauische Kaufmann, — Fol. 250 IV: die Mutter, ihr in das Wasser gestürzte Kind rettend, — Fol. 251 IV: Christus und der reiche Geizhals, — Fol. 256 R IV: der Vater, seinem Sohn die Sternbilder zeigend, — Fol. 275 V: Erschaffung der Eva, — Fol. 281 V: Christus taufend, — Fol. 294 V: die Öl in das Faß gießende Witwe, — Fol. 5 R VI: der Engel vor der Kammer der Jungfrau, — Fol. 10 R VI: die Verkündigung an Maria, — Fol. 49 VI: das Schöpfungswerk, — Fol. 57 R VI: Judith und der Hohepriester, — Fol. 61 VI: Holofernes mit Judith im Zelt, — Fol. 68b VII: Moses, — Fol. 75a VII: Christus und die Toten, — Fol. 93 R VII: Christus am Kreuz und der Engel, — Fol. 101 R VII: die bettelnde Maria, — Fol. 104 VII: die Darbringung des Kindes im Tempel, — Fol. 107b R VII:

Die zahlreichen Fragezeichen, die wir unserer Baldungliste beigeben mußten, zeigen an, daß eine sichere Entscheidung leider nicht immer möglich war, und wir räumen gerne ein, daß mancher dieser mit einem ? ausgestatteten Schnitte zu Unrecht auf Griens Rechnung gesetzt sein mag; die Unterscheidung der einzelnen Hände ist bekanntermaßen gerade auf dem Gebiet des Holzschnittes ein höchst diffiziles Beginnen, bei dem man gar nicht vorsichtig genug sein kann. Zwei sich sehr unähnliche Vorzeichnungen können durch die Übertragung durch ein und denselben Formschneider als Schnitte oft eine verzweifelte Ähnlichkeit bekommen und ebenso umgekehrt. Wer würde z. B. auch nur einen Augenblick zögern, das Landschaftsbild auf Fol. 122 R II in die Liste der Schäuffelein-Arbeiten einzureihen, wenn auf dem Blatte die figürliche Staffage fehlte! Die stilistische Behandlung des landschaftlichen Teiles geht durchaus mit der Schäuffeleinschen Art zusammen. Oder ein Blatt wie die mehr-

---

Salomon und die Königin von Saba, — Fol. 112 R VII: Verkündigung, — Fol. 276a R XI: Christus in der Vorhölle, u. a. habe ich lange gezögert jenem höchst subtil und delikat aussehenden Meister zuzuerteilen, der Blätter wie die der Passionsfolge des VII. Buches und Ähnliches gefertigt hat, die sich schon von weitem ganz unverkennbar als Baldungsche Arbeit zu erkennen geben und im ersten Augenblick recht erheblich durch ihre Feinheit der Schraffur von jenen differieren. Ein immer erneutes Vergleichen aber ließ mich am Ende zu der festen Überzeugung gelangen, daß doch unbedingt eine Identität des Vorzeichners, eben Baldungs, angenommen werden müsse. Es seien einige Gründe dafür angegeben; Fol. 1 VI, ein Ratschlag Adams, obgleich von Rieffel Kulmbach zuerteilt, darf als ein geradezu typischer Baldung bezeichnet werden; man vergleiche damit das zweifelhafte Fol. 49 VI, das durch eine fast wörtliche Wiederholung der gelagerten Vordergrundsfigur als auf denselben Autor zurückgehend sich verrät; und nun kann man weiter schließen: ist Fol. 49 VI für Baldung gesichert, so ist es auch Fol. 256 R IV, wo der stilistischen Vergleichungspunkte so viele sind, daß es wohl nicht nötig ist, sie einzeln aufzuzählen. — Ein anderer Fall; Fol. 4 VI, der Erlösungsrat im Himmel, gehört zu den fraglosen Arbeiten Baldungs; die Mosesfigur kehrt wieder auf dem zweifelhaften Blatt Fol. 68b VII, und so ist ein neues Zentrum gewonnen, von dem aus man weitere Kreise schlagen kann. Der Christus des zweifelhaften Blattes Fol. 75a VII teilt mit der Frauenfigur des Baseler Gemäldes Griens: »Das Weib und der Tod« das plastische Motiv: dieselbe rhythmische Bewegung, kombiniert mit der Abstellung des linken Fusses und der charakteristischen Drehung im Körper.

Schließlich noch einige besonders markante Beispiele von Übereinstimmungen als — hoffentlich — überflüssiger Beweis für eine Zusammengehörigkeit der »Baldungblätter« überhaupt; der Ritter auf der Kampfszene Fol. 247 R IV hat sein sonderbares Standmotiv mit dem geflügelten Beter Fol. 206 R IV gemein, das Haupt Gott-Vaters, Fol. 234 IV kehrt in gleichem Typ, Ansicht und Neigung bei einem der Apostel auf der kleinen Abendmahlsdarstellung Fol. 184b R IV wieder, das Fahrzeug auf dem Blatt »Von den Tränen der Reue« Fol. 157 III hat dieselbe Form und Gestalt wie das in der Ferne sichtbar werdende Schiff auf Fol. 122 R II mit dem auf den Wogen wandelnden Christus (übrigens auch auf dem Ursulamartyrium im Hortulus (pag. 4) in gleicher Weise wiederkehrend) usw.

mals wiederholte Verkündigung Fol. 10 R VI, wo man in der Tat lange Bedenken tragen kann, ob man einen Zeichner vom Range Baldungs für diesen doch recht mittelmäßigen Schnitt verantwortlich machen darf; und doch ist sicher, daß hier (und in vielen ähnlichen Fällen) nur eine Verballhornisierung durch das Messer des Formschneiders anzunehmen ist, der das Vorbild der Zeichnung in einer Weise vergewaltigt hat, daß man den Reiz desselben nur noch ahnen kann; hier ist es das Interieur mit seiner besonderen Raumbehandlung, die das Blatt als Baldungsche Erfindung kennzeichnet: die Wahl des hohen Standpunktes mit der daraus sich ergebenden starken Aufsicht auf den Fußboden, der in jäher Schräge nach hinten bis zu einer auffallend hoch geführten Horizontlinie ansteigt, stellt ein bei allen Baldungschen Interieurs wiederkehrendes Charakteristikum dar.

---

Wir kommen nunmehr zu dem dritten großen Namen aus dem Dürerkreise, der an der Illustrierung des Rosenkranz mitbeschäftigt gewesen ist: Hans von Kulmbach. Kulmbachs Tätigkeit als Vorzeichner für den Holzschnitt ist bekanntlich ein bisher so gut wie unerforschtes Kapitel der deutschen Kunstgeschichte. Da nicht ein einziger durch Signatur beglaubigter Holzschnitt dieses Meisters existiert, so sind wir bei Prüfung der Frage nach seinem Anteil lediglich auf den Vergleich mit Zeichnungen und Gemälden angewiesen. Rieffel hatte insgesamt 17 Blätter im Rosenkranz auf den Namen Kulmbachs getauft; es waren das folgende Schnitte: 1) das blattgroße dreigeteilte Titelblatt zu Buch I, wiederholt auf Fol. 94 Buch I. 2) Fol. 9 R Buch VI (160 mm × 122 mm). 3) Fol. 1 Buch VI. 4) Fol. 1 R Buch VI wiederholt auf Fol. 2 R. 5) Fol. 281a R Buch XI, und endlich die Apostelfolge: Fol. 283 R bis Fol. 287 des XI. Buches. Wilh. Schmidt kritisierte dahin, daß Fol. 281a R XI und die Apostelfolge nicht Kulmbach sondern Baldung zu geben seien; wir haben uns oben mit dieser Umtaufe Schmidts einverstanden erklärt. Zugleich nahm Schmidt aber die von Muther und Rieffel Dürer zugeschriebenen vier Judithbilder des VI. Buches für Kulmbach in Anspruch, ohne doch für diese Attribution überzeugende Gründe beibringen zu können. Das Ergebnis meiner Prüfungen ist, daß Rieffel mit seiner Taufe des großen Titelblattes auf den Namen Hans von Süß jedenfalls das Richtige getroffen hat (was auch von Wilh. Schmidt zugegeben wird). Von diesem Blatt ist auszugehen, wenn man den Anteil Kulmbachs zu umgrenzen sucht. (s. Abb. 4.) Zunächst ist evident, daß hier keiner der bisher besprochenen Meister in Betracht kommen kann. Charakteristisch ist die subtile Auszeichnung der vegetabilischen Details im Vordergrunde (die Weinhecke!). Das den Mittelgrund einnehmende Baumwerk ist unruhiger und zerzauster

in den Umrißlinien als etwa die Baumkronen Schäuffeleins und mit zahlreichen Schraffuren ausgestattet. Die Proportionierungen der Figuren

Abb. 4. Maria in der Weinhecke. Hans von Kulmbach.
Titelblatt zu Buch I. des »Beschlossen Gart« (Oberer Teil).

sind auffallend gestreckte, fast übertriebene, namentlich bei der Jungfrau, die das vom Himmel herniederschwebende Kind empfängt. Das Ganze

hat unleugbar von vornherein den Charakter Kulmbachscher Jugendarbeiten. Versuchen wir indes, einige positive Beziehungen zu Kulmbachschen Werken aufzudecken: die Maria auf der Darstellung zuoberst (s. Abb. 4) hat in derselben zierlichen und durchaus ungewöhnlichen Art die Handgelenke übereinander gekreuzt wie der berittene Mohr auf dem Berliner Dreikönigsbild. In der vordrängenden Frauengestalt der untersten Darstellung steckt ein ganz ähnlicher Bewegungsrhythmus wie etwa in der aufschwebenden Apostelfigur auf der Himmelfahrt des Paulus in den Uffizien (dort Schäuffelein genannt); merkwürdig herbe, freudlose Rhythmen, die sich sehr wesentlich unterscheiden von den süßen Linienthemen Baldungs. Der in eilender Bewegung begriffene harfenspielende König der mittleren Szene hat das ganz gleiche Schreitmotiv mit dem auf dem Ballen ruhenden einen Fuß wie der Verkündigungsengel der schönen Berliner Kulmbach-Zeichnung von 1512. Man vergleiche ferner den Typus Gott-Vaters auf der Pester Federzeichnung der Dreieinigkeit von 1514 mit dem unseres Buchschnittes; nicht nur das Allgemeine des Typus wiederholt sich, der wesentlich sowohl von dem Baldungs wie von dem Schäuffeleins abweicht, sondern auch Akzessorien, wie die Form der Krone, der Maschensaum des Mantels (in der Zeichnung Christus gegeben), die Zeichnung der Mantelspange u. Ähnl. Ebenso zeigt der Typus der Maria der oberen Darstellung eine überzeugende Ähnlichkeit mit dem der Maria auf der Berliner Verkündigungszeichnung: dasselbe volle rundliche Oval, dieselbe Frisur mit den über die Ohren zurückgestrichenen Haarwellen und dem schmalen, von einer Agraffe über der Stirn zusammengehaltenen Bande, dieselbe Art, wie die Ärmel aus dem Mantel herauskommen, dieselbe Art des Halsausschnittes; leider läßt sich die Draperie wegen der Verschiedenheit des plastischen Motives der beiden Figuren nicht vergleichen. Immerhin Beziehungen genug, um die These aufstellen zu dürfen, daß wir in diesem Titelblatt des Rosenkranz in der Tat einen Holzschnitt Kulmbachs vor uns haben, der stilistisch durchaus mit seinen Gemälden und Zeichnungen aus diesen Jahren zusammengeht. Jede weitere Untersuchung über die Frage der Betätigung Kulmbachs als Vorzeichner für den Holzschnitt hat von diesem Blatt ihren Ausgang zu nehmen.

Prüfen wir, ob der Rosenkranz weitere Schnitte enthält, die zu diesem Titelblatt in so enger stilistischer Verwandtschaft stehen, daß sie gleichfalls Kulmbach zuerteilt werden dürfen.

Das von Rieffel für Kulmbach in Anspruch genommene Blatt Fol. 9 R Buch VI fällt auf den ersten Blick allerdings aus dem Schäuffelein-Œuvre heraus, stimmt aber auch andererseits stilistisch ganz und gar nicht mit dem Titelblatt überein, wiederholte Prüfungen haben mich

überzeugt, daß wir es hier nur mit Schäuffelein zu tun haben können — wir haben unsere Gründe dafür oben angegeben. Die Apostelfolge und die übrigen drei von Rieffel Kulmbach vindizierten Schnitte entfernen sich schon in der Art ihrer Schraffierung so sehr von dem Charakter des Titelblattes, daß hier unmöglich derselbe Meister in Betracht kommen kann — sie rühren vielmehr, wie wir gesehen haben, von Hans Baldung her. Aber es gibt in der Tat eine Reihe von Holzschnitten, die in so nahen Beziehungen zu unserem Titelblatt stehen, daß man sie gleichfalls Kulmbach zuweisen darf. Eine eingehende Revue hat mich zu folgender Liste von Schnitten geführt, für die ich — wenn auch mit Vorbehalt — Hans von Kulmbach in Anspruch zu nehmen wage.

Buch I. Titelblatt, dreigeteilt (blattgroß).

Buch II.

Fol. 94 (Replik des Titelblatts)
Fol. 145 (35 mm × 42 mm)

Buch IV.

Fol. 216 R Christus von 3 Engeln getragen.
Fol. 217 Gott-Vater und die 3 Engel.
Fol. 217 R Die 3 Engel.
Fol. 220 Der Streit des guten und des bösen Engels.
Fol. 220 R
Fol. 221
Fol. 221 R
Fol. 225 Christus und die 3 nackten Männer.
Fol. 230 Die Schulstube.
Fol. 230 R (Replik)
Fol. 240 R ( „ )
Fol. 255 ( „ )

Buch V.

Fol. 284 R Die Vereinigung mit Christo (sehr charakteristisches Blatt mit den übertrieben gestreckten Figurenproportionen).
Fol. 285 (Evidenterweise nicht nur von demselben Vorzeichner, sondern auch von demselben Formschneider wie Fol. 284 R.)

Buch VI.

Fol. 8 R (Replik)
Fol. 26 R (?) Sündenfall (72 mm × 92 mm).

Buch VII.

Fol. 94 R Von der Nachfolge Christi (72 mm × 92 mm)
Fol. 98 Die beiden Männer vor dem Kruzifix.
Fol. 109 R 3 Engel das Kreuz umschwebend.
Fol. 110
Fol. 110 R Christus am Kreuze.
Fol. 113 R Die 3 wandelnden Frauen
Fol. 115 Die 4 heiligen Frauen
Fol. 121 Christus und die mildtätigen Frauen

Buch VIII.

Fol. 127. Der Engelreigen in den Wolken (ganz ähnliche Flugmotive wie auf Fol. 109 R Buch VII.)

Buch IX. Fol. 173 R. Die Krankenpfleger.

Buch X.

Fol. 225 R (Replik)

Fol. 228 (Replik)

Buch XI.

Fol. 237 R Die Vereinigung mit Christo.

Fol. 268 R (Replik)

Fol. 269 ( „ )

Fol. 275

Fol. 278 Die Verkündigung an die Hirten auf dem Felde.

Fol. 279 Dominus vobiscum.

Fol. 280a

Fol. 280b (?) (Baldung ?)

Fol. 291 Christus in der Weinkelter.

---

Soweit der Anteil Kulmbachs. Wir machen hier Halt. Es bleibt noch ein und der andere Holzschnitt übrig, der in keiner der von uns aufgestellten vier Listen figuriert, und für den eine fünfte und vielleicht sechste Hand in Betracht käme; so vor allem die 4 Judithbilder des II. Bandes, deren unbekannter Autor sich schon nicht weniger als vier verschiedene Taufen hat gefallen lassen müssen. Wir hoffen die stilistische Würdigung dieses Restes der Rosenkranz-Blätter gelegentlich später den Lesern darbieten zu dürfen.

# Rembrandtiana.

Von **Niels Restorff.**

Es gilt auch von Rembrandt — nur selbstverständlich im umgekehrten Sinne — was J. Buisson einst von Bouguereau sagte:

«Le dessin est-il la reproduction de l'apparence courante des choses, telles que les voit le premier venu? M. Bouguereau dessine bien. Est-il la mise en relief de la dominante d'une figure ou d'un morceau, l'éclaircissement et la glorification d'une intention de la nature? M. Bouguereau ne dessine plus.»

Rembrandts Zeichnung strebt die innere Wahrheit der Dinge auszudrücken, liebt den nervum rerum bloßzulegen, ist gewissermaßen philosophisch. Es liegt ihm fern mit seiner Fähigkeit zu kokettieren oder sie als Selbstzweck statt als Mittel zu benutzen (mag er auch oft launenhaft die Durchführung einer Einzelheit, wie eines Helmes, Schmuckes oder lediglich einer Schnur, bis zum trompe l'œil treiben). Wo daher gewagte Verkürzungen oder ungewöhnliche Stellungen und Anordnungen in seinen Werken vorkommen, muß es immer erlaubt sein zu vermuten, daß darin seine schöpferische Einbildungskraft weniger als sein Gedächtnis Anteil habe. Und in solchen Fällen sind seine Quellen wahrscheinlich unter den Italienern zu finden, welche wegen ihrer Beherrschung der formalen Komposition weltberühmt waren und ihre Meisterschaft in bezug auf die Perspektive gern zur Schau tragen. So ist, glaube ich, z. B. in Dr. Deymans Anatomie-Vorlesung die Lage des Leichnams, welcher die Stellung seiner Füße mit dem Gesichtspunkt des Beobachters zu ändern scheint, allgemein als von einer Komposition Mantegnas herrührend angenommen.[1])

Daher mag in Rembrandts Radierung, Hagars Verstoßung, von 1637 die Stellung der rechten Hand Abrahams — auf dem Gemälde desselben

---

[1]) Die Brücke zwischen Mantegna und Rembrandt in diesem Falle ist kaum, wie Dr. P. Six in Oud Holland XXIII angibt, durch das Titelkupfer in Vesalius' Anatomie geschlagen; denn der schrägliegende, weich geformte, weibliche Leichnam hat weit mehr mit z. B. Tizians St. Laurentius als mit Mantegnas Christus zu tun. Eher möchte Rembrandt von der übrigens wenig künstlerischen Vignette in Vesselingii syntagma

Gegenstandes im Victoria and Albert Museum wiederholt — eine Entlehnung sein. Die Hand ist gegen den Beobachter hinausgestreckt, die Handfläche zur Erde gewendet, so daß kaum mehr als die Fingerspitzen sichtbar sind, ein Gestus, welchen ich im Süden öfters bemerkt habe, aber mich nicht erinnere je in nordischen Ländern gesehen zu haben.

In Correggios hl. Maria, hl. Franziskus und anderen Heiligen, zu Dresden, hält die Jungfrau ihre Hand genau in der beschriebenen Weise.

Die etwas ähnliche Handstellung, die doch wesentlich mehr von der inneren Seite der Hand und der Finger sehen läßt, auf Mantegnas Vierge de la Victoire, Leonardos Vierge aux rochers und Raphaels Madonna mit dem Kinde und Johannes, zu Berlin, kommt in Rembrandts Werken, auch in seinen frühesten, wie Judas und die Priester, häufig vor. Sein Gebrauch dieser Geberde stammt aber wahrscheinlich von seinen unmittelbaren Vorgängern und älteren Zeitgenossen, denen sie schon recht geläufig ist.

---

In der heiligen Familie, zu München, findet sich ein anderer Zug, der in Italien seinen Ursprung hat. Die Jungfrau, deren rechter Arm leicht gebeugt ist, faßt mit der Hand die Füße des Kindes, um es ein wenig zu stützen oder zärtlich sie zu liebkosen.

Dieses Motiv, das ein Vorbild wie Raphaels Orléans-Madonna hat, war bei den italienischen Meistern ein überaus beliebtes, und war es unter den nordischen Bildhauern und Malern auch nicht unbekannt, so hatten doch einerseits die Bilderstürmer gewiß die meisten Madonnen in Holland zu Grunde gerichtet, und war anderseits der Geschmack des 17. Jahrhunderts den altmodischen Kunstwerken zu sehr abgewandt um das Überbleibsel hervorzusuchen. Insofern die erwähnte Stellung bei Isenbrant, Scorel etc. zu finden ist, ist sie beiläufig auch da wahrscheinlich italienischen Einflüssen zuzuschreiben.

---

## Archaische Nachklänge bei Rembrandt.

Die Nachtwache, der Mennonitenprediger Anslo und vielleicht die Staalmeesters haben miteinander eine Eigentümlichkeit gemein, die möglicherweise als ein Atavismus zu erklären ist. Die unverhältnismäßige Kleinheit sowohl des Leutnants als der Dame und vielleicht des Dieners ist, meine ich, ein Rückschlag der Praxis der alten Zeiten, wonach

anatomicum zu der betreffenden Verkürzung angeregt worden sein. Dieses Buch, das erst in Padua 1641, dann in vielen Städten erschien (ich kenne nur die Ausgabe Padua 1647) mußte der Maler Tulps und Deymans ohne Zweifel gesehen und durchgeblättert haben.

Würde, Rang und Bedeutung einer Persönlichkeit sich durch ihre körperliche Vergrößerung ausdrückte, wogegen die geringeren Personen auffallend klein erschienen.

Zur Prüfung dieser Mutmaßung müssen drei Fragen gestellt werden: Wäre es nicht anachronistisch die Möglichkeit von derlei Naivitäten im 17. Jahrhunderte in Holland überhaupt vorauszusetzen? Zweitens: Ist ein solcher Atavismus mit dem Charakter des Schaffens in Rembrandts Werken vereinbar, das heißt, steht er auch anderswo unter dem Einflusse veralteter Ideale oder Anschauungsweisen? Können wir uns endlich eine Vorstellung von der Veranlassung machen, warum in den genannten Fällen Rembrandt nach der uralten Ausdrucksform zurückgegriffen haben mag?

Betreffend den ersten Punkt darf die Sachlage durch zwei Gemälde im Rijksmuseum hinlänglich erklärt werden. In dem einen derselben — von Moeyaert — ist die Verkleinerung der zwei weiblichen Mitglieder des Vorstandes des alten Männerspitals in 1640 zu entschieden, um nicht jeden Zweifel daran auszuschließen, daß es sich um irgendeine Absicht und nicht um einen Zufall oder eine Nachlässigkeit handelt. Das andere Bild, Troosts Les inspecteurs du Collegium Medicum 1724[1]), braucht das erwähnte altmodische Ausdrucksmittel, das auch hier unleugbar ist, im Dienste eines derben Spaßes: Sind doch, derweilen die drei Ärzte groß, breit und imposant sind, die zwei Apotheker — demütige Leute, zwischen ihren aufgeblasenen Kollegen eingeklemmt — von lächerlich kleinen Dimensionen.

Die zweite Frage scheint mir bejaht werden zu müssen.

Wenn man sich z. B. die Anordnung in den Bildnissen der Pellicornes und der Staalmeesters isoliert vergegenwärtigt, erscheint der Fortschritt von jenen zu diesen schlechthin erstaunlich; werden dagegen Jugendarbeiten wie Josephs Traum, Tobias mit seiner Frau, beide in Berlin, oder Tobias heilt seinen Vater, in Brüssel, mit solchen Spätwerken wie Christus am Brunnen, in Berlin und St. Petersburg, Moses zerschmettert die Gesetztafeln, in Berlin, Haman in Ungnade, in St. Petersburg, usw. zusammengestellt, ist der Rückgang in bezug auf die Komposition unstreitig. Dies ist nicht Schwäche, Alter und Gram zuzuschreiben, denn gerade unter seinen letzten Arbeiten gibt's unübertreffliche Leistungen. Die Sache ist, daß die Unterschiede und Veränderungen in seiner Kompositionsweise sich nicht als Stadien einer Entwicklung auffassen lassen. Einen Augenblick, nachdem er die Lösung

---

[1]) In Dr. A. Bredius: Les Chefs d'oeuvre du Musée Royal d'Amsterdam reproduziert.

einer Schwierigkeit gefunden hat, mag er ihre Anwendung unterbrechen. Es ist, als ob er in den Händen seines von ihm unabhängigen Genies wäre, und dieses Genie nur durch ihn oder auf ihm spielend seiner Kunstausübung direkt vorstände. Hiermit hängt es zusammen, daß Rembrandt sich bald modern[2]), bald veraltet, bisweilen in demselben Bilde als beides zeigt.

Diese Behauptungen dürfen mit einigen Beispielen belegt werden.

Auf der Anatomie des Professors Tulp treffen sozusagen die Programme zweier Jahrhunderte zusammen. Die neue Manier ist durch die Aufmerksamkeit gekennzeichnet, mit welcher einige der Zuhörer der Sezierung folgen. Der beinahe übertriebene intellektuelle Ausdruck dieser jungen Gelehrten beweist die ungeheure Anspannung, wodurch Rembrandt diese Neuerung hervorgebracht hat. Damit ist auch im Augenblick seine schöpferische Energie entleert. Die zwei vordersten Figuren sind durch dieselbe ungeschickte Starrheit und geistige Isolierung wie die Porträts der Schützenstücke des 16. Jahrhunderts charakterisiert, und die Zuhörer in der oberen Reihe betrachten, auch ganz wie im alten Stile, den Beobachter statt Tulps oder des Leichnams.

Ist diese Anatomie in Rembrandts Jugend gemalt, gehört die prachtvolle Familiengruppe zu Braunschweig zu seinen Spätwerken, und hier blickt die Dame weder ihre Angehörigen noch uns an; auch gebricht es ihr an der Veranlassung wie Asnath (in Kassel) oder Hannah (in London), die ja auch nichts ins Auge fassen, in ahnungsvolle Stimmung und in Betrachtungen über die Bedeutung der gegenwärtigen Vorgänge als Vorstufen der verheißenen Zukunft hingesunken zu sein. Die Tatsache bleibt gleich unerklärlich, mag man sie mit fehlender Tüchtigkeit zu begründen suchen — ungeachtet es gerade die Aufmerksamkeit oder der Blick ist, in dessen frappanter Wiedergabe Rembrandt sich vorzüglich auszeichnet — oder darin ein Auftauchen des Zuges sehen, der in den Figuren auf z. B. Geertgen van St. Jans Gemälden häufig, um nicht zu sagen immer, vorkommt[3]).

---

[2]) Zu Kolmar soll das Portrait der jungen Dame mit dem Schoßhunde, ehe es als von Rembrandt herrührend erkannt war, als ein modernes Gemälde unter den modernen Kunstwerken jahrelang ausgestellt gewesen sein.

[3]) Dasselbe gilt anscheinend, aber nur anscheinend, vom Noli me tangere in Braunschweig, wo auch Magdalene den Heiland nicht anblickt. Die Anordnung ist hier durch und durch von dem darzustellenden Augenblicke abhängig, welchen Rembrandt mit tiefster Überlegung gewählt hat. Magdalene hat eben die Stimme des Herrn wiedererkannt; um ihn zu sehen, dreht sie sich herum. Sie ist aber dargestellt, ehe diese Bewegung noch ihre Augen in eine Linie mit Christus gebracht hat. Dies ist genau der Moment, wo ihre atemlose Spannung, sehnsuchtsvolle Erwartung und Staunen den Gipfel erreichen.

Eine andere altertümliche Neigung Rembrandts besteht darin, daß er Figuren, welche ihrer Beschäftigung gemäß wenigstens in drei Viertel Profil gezeichnet werden sollten, nicht selten fast ganz von vorne darstellt.

Ein endgültiger Beweis, daß Rembrandt seine Zuflucht zur Verkleinerung im altmodischen Sinne nehmen konnte, liegt indessen in der Tatsache, daß er auch Vergrößerungen als Lückenbüßer mehrmals angewendet hat. In Claudius Civilis' Verschwörung, zu Stockholm, und in Simsons Hochzeit, zu Dresden, sind die Dimensionen der drei Hauptpersonen wegen der Erfordernisse der Komposition oder der Erzählung größer gemacht als sonst der Fall gewesen wäre.

Außerdem zeigt Rembrandt als Landschafter im Aufbau des Terrains öfters Abhängigkeit von der Schule des 16. Jahrhunderts mit ihrer damals unumgänglichen Nichtbeachtung des gesetzmäßigen Zusammenhangs der geologischen Formationen. Zwar gibts in seinen Kompositionen keine fantastische Felsengebilde. Kaum minder natürlich ist doch die Struktur der Erdoberfläche z. B. in der Wunderlandschaft zu Cassel, und völlig abenteuerlich die Herausströmung des Lichtes quer durch den Berg in der Braunschweiger Landschaft. Um der zauberhaften Poesie willen in dem Werke nehmen wir indessen an diesem Unsinn keinen Anstoß, während es komisch wirkt, wenn ein Durchschnittsmaler wie Roelant Roghman in seinem Gemälde zu Copenhagen dieses Mittel um Abwechslung und Licht ins Dunkel zu bringen, dem Dichter-Maler entlehnt.

Die Kunst Rembrandts hat in der Vergangenheit sehr tiefe Wurzeln und ist dementsprechend mit Schwächen und Irrtümern derselben belastet. Der große Neuerer war — wie wohl immer der Fall ist — auch ein zäher Bewahrer.

Was schließlich den dritten und letzten Punkt anlangt, springt die Zweckmäßigkeit der erwähnten Verkleinerung in die Augen. Das Gesicht Anslos tut seine geistige Kraft und Seeleneinsicht nicht kund. Diese Bedeutung des beredten Predigers muß daher auf Umwegen angedeutet werden. Rembrandt zeigt ihn im Gespräch mit einer Dame, um auf ihrem Antlitze die Wirkung von Anslos Ansprache an den Tag zu legen. Sie sieht in der Tat ernst ergriffen aus und blickt tief in ihr Inneres

---

Wie bekannt genug hat Rembrandt hier die Ergebenheit, Ehrfurcht und Anbetung eines zärtlich liebenden Weibes unvergleichlich ausgedrückt. Alles ist erwogen, auch die Veranlassung zur Warnung: Noli me tangere! Daß Magdalene, als sie sich herumdreht, ihre rechte Hand dem Kleide Jesu nähert, geschieht nämlich ihrerseits unversehens. Es ist Rembrandt daran gelegen, so viel als nur möglich in Innigkeit aufzulösen auf Kosten solcher Äußerlichkeiten wie des, Magdalenen oftmals beigemessenen berühren zu wollen.

oder ins Unsichtbare hinein. Daß aber diese anziehende Gestalt die weit minder interessante Hauptperson nicht überwiegen möchte, war es Rembrandt gelegen, sie zu verkleinern.

Auch auf den licht schillernden Leutnant in der Nachtwache war es bequem den Archaismus zu verwenden, um so den vergrößernden Erfolg der leuchtenden Farben aufzuwiegen.[4])

Endlich trägt in den Staalmeesters die schwache (zufällige?) Verkleinerung des Dieners dazu bei, den Raum des Zimmers zu vertiefen, das heißt, die Luftumhüllung der Personen, die hier besonders wichtig ist, zu verstärken.

## Rembrandt und Tengnagel.

Oud Holland XXI 1903 veröffentlicht einen Aufsatz von W. Del Court und Dr. J. Six: «De Amsterdamsche Schutterstukken» über den Fund im British Museum von einem Buch mit Skizzen nach mehreren Amsterdamschen Gruppenporträts und begleitet den Artikel mit Abbildungen von einigen dieser Skizzen. Nr. X von diesen stellt ein Werk von Jan Tengnagel vor, in Amsterdam aufbewahrt. Da ich das Original nicht gesehen und außer dem erwähnten Aufsatz nichts davon weiß, hängt die Richtigkeit der folgenden Bemerkungen davon ab, daß die Skizze das Gemälde ziemlich treu wiedergibt.

Weil — nach Del Court und Six — Tengnagels Arbeit von etwa 1619—1626 datiert, hat ohne Zweifel Rembrandt sie gesehen. Die folgenden Beobachtungen machen es wahrscheinlich, daß er das Werk sehr wohl gekannt hat.

Von den Personen in der Komposition interessieren uns hier die zwei zu beiden Seiten des hervorragenden Lambert van Tweenhuysen, nämlich Nr. 2 (?) Ryk Hendrikz Staets und Nr. 4 Jan de Marez Danielson. Der erste ladet seine Büchse, die er in schräger Richtung hält; der zweite ist bereit Feuer zu geben, seine Muskete ist nach oben in einem Winkel von etwa 30 Grad gerichtet.

Diese zwei Schützen scheinen Rembrandt vorgeschwebt zu haben, als er die Stellungen der Figuren auf der Nachtwache konzipierte: Der Musketier links von Frans Banning Cocq, welcher ganz in rot gekleidet ist und im Fortschreiten sein Feuerrohr ladet (der Kolben nach rechts gesenkt) entspricht dem ersten Schützen Tengnagels. Die zweite Figur des letzteren, obgleich wesentlich geändert, kommt zweimal auf der Nachtwache vor, einmal rechts vom Hauptmanne und wieder hinter diesem, die eine zum Schießen fertig, die Flinten beider nach rechts gewandt.

---

4) Sonderbar genug ist die Verkleinerung von van Ruytenberg sowie auch die Vergrößerung der Braut Simsons nicht gut ausgefallen: er ist zu klein und sie zu groß geworden.

Zwischen den zwei Werken gibt's noch eine bezeichnende Ähnlichkeit. Da es immer hervorgehoben wird, daß die Nachtwache durch Bewegung und Lebendigkeit sich von den alten Schützenstücken gründlich unterscheidet, verdient es angemerkt zu werden, daß hierzu gerade Tengnagels Komposition den Weg zu bahnen scheint. Auch sie ist an Belebtheit und Handlung reich; von ihren neun Figuren sind nicht weniger als vier so dramatisch mit ihren Waffen beschäftigt, als ob der Feind schon innerhalb Schußweite wäre.

## Michelangelo und Rembrandt.

Es ist längst erkannt — am spätesten nachdrücklich von C. Neumann in »Rembrandt« S. 446 hervorgehoben — worden, daß Abrahams Opfer von 1655, B. 35, unter italienischem Einfluß entstanden ist. Es scheint mir indessen, daß die Quelle genau angegeben werden kann.

Weniger (obschon auch) in den Einzelformen als in der Haltung, Wucht und Größe, sowie in dem zornigen Ernst der Gestalt ist nämlich der Patriarch in der Radierung ein holländischer Wiederhall von Michelangelos Moses. Abrahams ganze Erscheinung weicht deutlich von Rembrandts gewöhnlicher Auffassung des Erzvaters ab, selbst wenn der winzige, verkümmerte Abraham, B. 29, außer Betracht gelassen wird.

Andere michelangeleske Anklänge in B. 35 bestätigen diese Ansicht.

Zwar wird Gottes Verbot Isaak zu opfern dem Patriarchen von einem Engel in einer ähnlichen handgreiflichen Weise kundgemacht wie in den Gemälden desselben Vorwurfes zu Petersburg und München. Aber die Beziehung des Kopfes dieses Botschafters zu Abraham erinnert auffallend an Michelangelos Anordnung der Engel und Propheten in der Sixtinischen Kapelle. Besonders in Betracht zu nehmen ist die Gruppe des Jesaias.[5])

Daß Rembrandt mit seiner Sammlerwut in bezug auf allerlei Kunstsachen eine Mappe mit Kupferstichen nach Michelangelo besessen hat, könnte, wäre es nicht urkundlich[6]) gegeben, ohne weiteres vorausgesetzt werden.

Zweitens. Die Kreuzabnahme von 1654, B. 83 — B. 35 ist 1655 datiert — verwertet oder kopiert die Beinstellung des toten Christus in Michelangelos Pieta im Gegensinne, also nach einer Zeichnung oder umgekehrtem Stiche. Das Spiegelbild macht jeden Beleg überflüssig.

5) Die erwähnte Veranschaulichung der göttlichen Inspiration ist schon fünf und zwanzig Jahre früher in der kleinen Darstellung im Tempel B. 51 — wahrscheinlich im Anschluß an Rubens — von Rembrandt benutzt worden. Dieser Umstand tut aber nichts zur Sache.

6) «Een boek, vol vande wercken van Mijchiel Angelo Bonarotti.» Inventar Rembrandts von 1656.

Der Ursprung verrät sich nebenbei durch die ungemein schöne Formgebung der Beine und ihrer für Rembrandt ungewöhnlich scharfen Umrisse. Was sich in der Bildfläche sonst in — sowie auch außerhalb — der starken Beleuchtung befindet, ist in der Zeichnung, Modellierung und Auffassung von einem durch und durch verschiedenen Geiste geprägt.

Der interessante Winkel der Extremitäten, der in Michelangelos hieher gehöriger Studie, in der Albertina, sich leicht und natürlich erklärt, indem der rechte Fuß Christi auf einer höheren horizontalen Unterlage, ruht als der linke, ist in der Radierung dadurch begründet, daß der rechte Fuß noch vom Nagel hochgehalten wird.

### Rafael und Rembrandt.

In der Schule von Athen gibt's eine Figur — der gekrönte Zoroaster, die vornehme Gestalt, die vom Rücken gesehen wird — die auf Rembrandt, der das Werk natürlich gut kannte, einen so tiefen Eindruck gemacht haben muß, daß ihre Arabeske in eine seiner Figuren übergegangen ist. Es ist dies Ismael in Hagars Verstoßung, B. 30.

In ihm wiederholen sich die Bewegung und ihre Richtung, sowie auch die Stellung der Beine. Ismael sowohl als Zoroaster sind von hinten gesehen. Das lange Gewand ist in beiden Fällen um den Hals so ausgeschnitten, daß die Umrißlinien des nackten Halses und Rückens, wo diese zusammentreffen, scharf hervortreten. Endlich ist es in Rembrandts Werken das erstemal, daß das Haar- oder Stirnband — die Reminiszenz der Krone Zoroasters — als ein nicht lediglich weiblicher Schmuck erscheint.

### Savoldo und Rembrandt.

Es ist wie schon gezeigt nicht ohne Ausnahme, daß was Rembrandt borgt sich fast ganz birgt. Die eben erwähnte Radierung B. 30 gibt davon wieder in Hagar ein Beispiel ab. Das Vorbild dieser Figur ist nämlich offenbar Savoldos Maria Magdalena.

Diese Hagar mutet uns an wie eine trauernde Dame; ihre Haltung, die übrigens ihrer trüben Lage ganz entspricht, ist anmutig; der Wurf des Tuches ist elegant, mit absichtlicher Absichtlosigkeit arrangiert. Keine rembrandtsche Hagar kommt meines Wissens ihr gleich in bezug auf das Aristokratische der Erscheinung. Selbst die rubenssche[7]) Figur auf Rembrandts Gemälde im Victoria and Albert Museum erweist sich beim Vergleich als ein etwas eckiges Wesen.

Es ist aber nicht nur dieser allgemeine Charakter, den sie ihrem Prototyp entnommen hat. Auch sie hebt die rechte Hand — vom

7) »Rembrandtiana«, Repertorium für Kunstwissenschaft XXX. 378.

Bilde auf der Platte sprechend — gegen das Gesicht. Das Gewand ist auch hier über Kopf und Hand geschlagen. Keine Hand ist in beiden Kompositionen gezeigt. Beide Gestalten sind ähnlich vornüber nach links gebeugt.

In Zusammenklang mit der hübsch graziösen Figur hat ihr Rembrandt den zugefügten Fuß gestaltet; dagegen ist der Plunder, den er sie tragen läßt, kaum mehr als ein Gekritzel, dessen der wirkliche Urheber der Gestalt nicht schuldig sein könnte.

Bezeichnend genug ändert Rembrandt Savoldos Figur wesentlich nur in einer Beziehung: während Maria bewunderungsbedürftig uns anblickt, wird der Kopf Hagars in Profil gesehen.

In betreff der Wahrscheinlichkeit, daß Rembrandt Savoldos Gemälde gesehen habe, verweise ich auf die Notizen dazu in den Verzeichnissen der National Gallery und des Kaiser-Friedrich-Museums.

Es verdient nebenbei gesagt zu werden, daß Sarah, die einzige Figur (Isaak ausgenommen) in B. 30, die Rembrandt völlig aus sich selbst heraus geschaffen hat, unvergleichlich ergötzlicher als die Hauptpersonen des Blattes ist. Denn im strengsten Sinne ist selbst ein Rembrandt nur da Meister, wo er der große einsame, allein er selbst ist. Être maître c'est ne ressembler à personne (Burger).

## Zu Tizian in Padua.

Crowe und Cavalcaselle, sowie jüngere Biographen Tizians erwähnen untergegangene Fresken an der Fassade des Palazzo Corner zu Padua, die der Meister unter Beistand Domenicos Campagnola ausgeführt haben soll. Diese Nachricht gründet sich ausschließlich auf Notizen, die auf der Rückseite einer Tizian zugeschriebenen Federzeichnung der Akademie zu Düsseldorf zu lesen sind. Der uns interessierende Passus lautet: » . . . per dinari datti a. m. domenico Campagnola p saldo dedebito che havero con lui io Tictian Vecelli per haueroni aiutatto nell' opera che ho fatto in la faciatta di Cà Corner in Pad . . . . .« Die Handschrift gehört dem siebzehnten, wenn nicht gar dem achtzehnten Jahrhundert an; Tizian hat diesen Vermerk nicht niedergeschrieben.

Da wir nun aber auch von anderer Seite hören, Tizian habe in Padua mit Domenico Campagnola zusammengearbeitet und zwar in den Scuolen del Santo und del carmine, so ist weiter zu prüfen, ob die Notiz nicht doch auf eine Tatsache zurückgeht und in ihrer Aussage selbst richtig ist. — Unter Cà Corner haben Crowe und Cavalcaselle den Palast des Alvise Cornaro verstanden, und meines Wissens kommt für Padua auch kein anderes Gebäude in Betracht als dieses, das später in den Besitz der Loredan, dann in den der Giustiniani überging. Von diesem sagt aber ausdrücklich der Anonimo Morelliano (ed. Bassano, p. 11): »La facciata della casa a fresco fu de mano de Jeronimo Padoano«, um dies nochmals gelegentlich der Fresken der zweiten Kapelle rechts in S. Francesco zu wiederholen. Bekanntlich sind diese Aufzeichnungen zu einer Zeit gemacht, wo sowohl Tizian als Girolamo Padovano lebten, die also unbedingten Glauben verdienen. Man könnte aber annehmen, die Fresken Girolamos seien dann später durch solche von Tizians Hand ersetzt worden. Doch auch diese Annahme ist unhaltbar: Vasari, der die Kopie des Falconetto im Hofe des Palastes beschreibt, hätte sich Tizians Fresken kaum entgehen lassen; ebensowenig Ridolfi, der eine ganze Reihe von Werken des Meisters in Padua aufzählt. Auch spätere Beschreibungen der Stadt, wie Rossettis Descrizione v. J. 1765 und Brandoleses Pitture v. J. 1795 wissen nichts von ihnen. So kommen wir zum

Schlusse, daß Tizian niemals an der Fassade des Palazzo Cornaro gearbeitet hat.

Von der Zeichnung selbst, die mit dem, Tizian bereits aberkannten Bilde der Accademia di San Luca zu Rom in Verbindung steht, ist nur zu sagen, daß sie ein spätes, wertloses Machwerk ist; kein Entwurf, sondern nach dem genannten Bilde angefertigt. *Hadeln.*

## Zur Inschrift des »Gothaer Liebespaares«.

Die Inschrift des dem Hausbuchmeisterkreise zugehörigen Doppelbildnisses im Gothaer Museum, hat schon mancherlei Deutungen erfahren. Es ist eines jener Gespräche von Liebenden, wie sie im 14. und 15. Jahrhundert auf Gemälden, Brauttruhen und dergl. anzubringen Mode waren. Das Verslein bezieht sich auf ein Ereignis, das vielleicht zur Verlobung Anlaß gegeben.

Es lautet:

Sie: Sye hat vch nyt gantz veracht
Dye vch daß schnirlin hat gemacht.
Er: Vn byllich hat sye eß gedan
want ich han eß sye genissen lan.

Die Illustration zu den ersten beiden Zeilen gibt das Bild. Des Jünglings Wams ist über der Brust mit einer zierlich gearbeiteten Schnur gehalten, deren eine Quaste das Mädchen in der Hand hält. Schwierigkeit machte vielfach die Auslegung von des Jünglings Antwort. »Genießen lassen« ist eine mittelalterliche Wendung, die unserm zugute kommen lassen entspricht. Wir finden sie schon im Nibelungenlied. Gunther sagt bei der Ankunft Siegfrieds (Vers 103 bei Wackernagel)

». . er ist edel und küene . . . . . .
Des sol er geniezen in Burgonden lant.«

Und ebenso Kriemhilt, da sie Hagen bittet, ihren Gatten zu schützen (V. 836)

Lieber friunt, er Hagene, gedenk et an daz,
Daz ich iu gerne diene und noch nie wart gehaz.
Des lâz mich geniezen an mînem lieben man.

an andrer Stelle heißt es (V. 1998);

Jrinc sîner sterke dô vil wênic genôz.

Der Beispiele sind noch mehrere. Immer wird das Wort im selben Sinne angewandt. So auch, um ein Beispiel lapidaren Gebrauchs zu bringen, in der Straßburger Hüttenordnung von 1459 (mitget. durch Heideloff, Bauhütte d. Mittelalters). »Item: wer in dieser Ordnung sein will, der soll glauben alle diese Artikel . . . es wäre denn, daß der

Kaiser, König, Fürsten, Herrn . . . da wider sein wollt mit Gewalt oder mit Recht, . . . . dz sol eime dan gnießen, also daß kein geverde (Gefahr) da by sige.«

Die Anwendung genießen, ihm genießen steht also überall für zugute kommen. Demgemäß bezieht sich die Antwort des Jünglings wol auf die erste Zeile: »Sie hat Euch nit ganz veracht« und lautet in dem Sinne: Das war billig, recht. Es kam ihr auch zugute; (ich ließ es ihr zugute kommen,) indem ich mich ihrer wert erwies. So liegt in dem Vers wohl eine verborgne Anspielung auf eine Tat oder Gelegenheit, durch die es dem jungen Manne gelang, sich die Liebe des Mädchens zu erobern.

*Mela Escherich.*

# Literaturbericht.

## Architektur.

**Dernjač Josef.** Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Sonder-Abdruck aus der Zeitschrift des »Österr. Ingenieur- und Architekten Vereines« 1906. No. 14—17. Wien, 1906. Alfred Hölder. 8°. 87 S., 99 Abb.

Die obige Abhandlung ist aus einem Vortrag entstanden, den der Autor im März 1906 im Wissenschaftlichen Klub in Wien hielt.

Hiedurch ist der im Eilschritt gehaltene Stil der Schrift motiviert, es ist das rasch zu Lichtbildern gesprochene Wort, ohne die Nuancierung des Vortrages in Stimme und Ton, schriftlich wiedergegeben. Das Thema ist verlockend: das politische Zentrum eines großen Kulturgebietes baukünstlerisch zu isolieren und kritisch zu betrachten ist ohne Zweifel unter gewissen Verhältnissen möglich und fruchtbar. Wien im 17. und 18. Jahrhundert gesondert zu betrachten ist aber freilich schwieriger, als es vielleicht auf den ersten Blick den Anschein hat. Ungeachtet dessen wagte der Verfasser die Aufgabe und beginnt sie ganz systematisch. Er bespricht die Unzulänglichkeit der veralteten Literatur, bringt eine historische Skizze und eifert gegen moderne Restaurierungen und Interventionen von Kunst-Kommissionen. Nun folgt der stilkritische Versuch: aus den Archiven des Stadtbauamtes werden die alten Aufnahmen der Grundrisse von Wiener Barockkirchen herangeholt und in ungefähr chronologischer Reihe vorgeführt. Dann folgen die Fassaden, hauptsächlich nach dem Kupferwerk von Salomon Kleiner, selten nach Photographien; einige wenige Interieurs nach photographischen Aufnahmen bilden den Schluß. Mit historischem Rüstzeug ist der Autor sehr gering ausgestattet; Gurlitts Werk über die Barocke stellt das Hauptkontingent, die seither erschienene Spezialliteratur ist beiseite geschoben. Wie weit dem historischen Exkurs eigene Forschung zugrunde liegt, ist nicht hervorgehoben. Wer die Unsicherheit in der Datierung nordischer Barockbauten kennt, wird den Mangel eines historischen Fundaments peinlich empfinden, und noch mehr gilt dies für das herbeigezogene Vergleichsmaterial aus Italien und Belgien, wo noch größere

Vorsicht nötig ist, als für Wien selbst. Der Verfasser schiebt die Datierungsbedenken unbekümmert beiseite und wagt sich an die Aufgabe, die Kirchen Wiens stilkritisch mit den verwandten Schöpfungen europäischer Kunst zu vergleichen. Die Dreiteilung des Stoffes nach Grundriß, Fassade und Innerem, die hier ganz getrennt behandelt werden, ist im allgemeinen wohl durchführbar; immerhin aber geht es doch nicht an, mit einzelnen Teilstücken von Grundrissen, die wie geometrische Figuren nebeneinander gestellt sind, so kühne Vergleiche zu ziehen, wie z. B. bei der Parallele zwischen der Leopoldskirche in der Leopoldstadt und S. Agnese in Rom (S. 20). Für die Grundrisse liefert das Hauptmaterial Italien, vereinzelt nur sind die Niederlande herangezogen. Der Autor strebt danach, von den bekannten italienischen Haupttypen abzusehen und minder oft zitierte Kirchen zur Parallele heranzuziehen. Die von ihm zitierten Bauten könnte man sekundäre Werke nennen, da sie ganz ersichtlich auf die gewissen Musterbeispiele zurückgehen. Der Gedanke des Autors wäre sehr gut, da hiedurch manche kleine Modifikationen berücksichtigt werden; allein ist es statthaft, mit Bauten, die gegenwärtig noch ganz flüchtig und unsicher datiert in der Literatur eingeführt sind, stilkritisch zu operieren? Der Hauptwert dieses Abschnittes liegt in der Publikation noch nicht abgebildeter Grundrisse von Wiener Kirchen und, soweit wir bei dem gegenwärtigen Stand der Datierung urteilen können, in der Erkenntnis, daß die nordischen Baumeister um ca. 40—50 Jahre hinter den italienischen Vorbildern nachzogen. Für die Fassaden findet der Verfasser in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts niederländische Einflüsse. Ein wichtiges Beispiel, die Jesuitenkirche in Wien, die er mit jener in Brüssel vergleicht, wäre in dieser Beweisführung besser weggeblieben, denn bei den nordischen Jesuitenkirchen, deren Pläne erst nach Rom zur Begutachtung gesendet wurden, wo demnach mit den verschiedensten Möglichkeiten der Beeinflussung gerechnet werden muß, liegen die Verhältnisse besonders kompliziert. Was der Autor als niederländisch kennzeichnet (S. 43) ist etwas zu allgemein gehalten, ähnliche Fassadenschemata gibt es wohl auch in Florenz und Oberitalien. Unter den Vergleichen mit Italien zeigt sich als wertvolle Idee der Hinweis auf Alessi und Oberitalien im allgemeinen, sowie auf S. Trinità in Florenz bei Gelegenheit der Fassade der Paulanerkirche. (S. 59). Dagegen müßten die Mailänder Bauten und die oberitalienischen überhaupt erst genauer erforscht werden, um für stilkritische Studien über nordische Kirchenbauten verwendet zu werden. Manche Detailbemerkung des Autors in diesem Abschnitt ist anregend, aber vieles ist gesucht; mancher Vergleich hält wohl nur vor der Abbildung stand und würde vor dem Gesamteindruck der Wirklichkeit bedeutungs-

los zunichte. Auch von den Fassaden gilt, daß sie im Norden ein Menschenalter nach den südlichen Vorbildern folgen. Leider nur gestreift ist das Interieur der Kirchen; das so vielfach interessante Studiengebiet, das die Innendekoration, das Ornament überhaupt, bietet, ist nicht betrachtet. *Hugo Schmerber.*

---

## Skulptur.

**Victor Roth.** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. — Studien zur Deutschen Kunstgeschichte Heft 75. — Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. — Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1906. — XIV. und 178 SS. — (12 Mk.)

Der in Groß-Lasslen ansässige Verfasser hat sich ernstlich daran gemacht, die Geschichte der siebenbürgischen Kunst zu schreiben. Ein Band von ihm über die Baukunst dieses Landes ist als Heft 64 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte erschienen; der dritte Teil über die Malkunst ist in Vorbereitung. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Kunst wird geboten. Die siebenbürgischen Sachsen zogen ihrer Stammesart treu deutsche Kunst nach dem Osten. Der Zusammenhang, sei es mit Böhmen, mit Österreich oder mit Franken ist offenbar. Erst im 17. Jahrhundert entwickelte sich namentlich in der Grabplastik, eine beschränkt provinzielle und abgeschlossene Kunstübung. Für uns sind die Monumente, die der Verfasser mit Eifer studiert hat, nur insoweit und insofern von Bedeutung, wie sie als Ableger des deutschen Kunstbaumes erscheinen. Viel ist, wie es scheint, nicht in Siebenbürgen zu finden. Das Land ist kunstarm, ärmer als die Darstellung Roths zugesteht. Der typische Fehler der Lokalhistorie, die Überschätzung der zusammenhanglos auftretenden Kunsterzeugnisse, wird nicht ganz vermieden.

Die spärlichen Reste monumentaler Steinskulptur in Mühlbach und Kronstadt aus dem 14. Jahrhundert und vom Anfang des 15. Jahrhunderts sind ganz unerheblich (ich urteile nur nach den Abbildungen, die wir Roth verdanken).

Der erste Ruhmestitel der siebenbürgischen Kunst, wenn anders von siebenbürgischer Kunst gesprochen werden darf, ist: die Bronzegießer Martin und Georg, die den berühmten St. Georg 1373 in Prag geschaffen haben, stammen aus Klausenburg. Der Verfasser tritt energisch und, wie es scheint, mit Recht dafür ein, daß »Clussenberch« (so heißt es in der Prager Inschrift) eben jene siebenbürgische Hauptstadt sei. Georg und Martin sind nämlich Urkundlich in Groß-Wardein nachweisbar, wo sie auch große Bronzewerke (leider untergegangene) ausführten.

Ein beachtenswertes Stück ist die Pietà im Museum zu Hermannstadt, die in Komposition, Stil und Material (Sandstein) nahe verwandt ist den neuerdings öfters besprochenen Gruppen im Kaiser Friedrich-Museum (aus Wien), im Magdeburger Dom und im Breslauer Museum (aus der Elisabethkirche, von 1384) und an vielen anderen Orten. Alle diese Werke sind um 1400 entstanden, vielleicht in Böhmen (vgl. darüber Semrau, Aus Schlesiens Vorzeit in Wort und Bild, Neue Folge, Band IV, 1906, S. 71 ff.) Bei der Beurteilung dieser Skulptur versagt der Verfasser leider, da er die hochgotische Gruppe in einem Kapitel bespricht, das »Renaissance« überschrieben ist, als Arbeit eines Ulrich von Kronstadt aus dem Jahre 1506. Gesetzt, die urkundliche Notiz von 1506 wäre richtig auf die Pietà bezogen, so hätte Ulrich von Kronstadt ein älteres Werk genau kopiert, und seine Arbeit dürfte durchaus nicht als Renaissanceleistung eingeführt werden. Ich halte es aber für fast unmöglich, daß die im Museum bewahrte Skulptur mit der urkundlich genannten identisch sei.

Falsch datiert ist das Ölbergrelief in Stein an der Hermannstädter Stadtpfarrkirche. Der Verfasser schreibt dieses um 1460 entstandene Stück der Schule des Veit Stoß zu.

Der Mühlbacher Altar, der in hohen Tönen gefeiert wird und in der Tat der beste spätgotische geschnitzte Altar im Lande zu sein scheint, wird Veit Stoß selbst zugeschrieben. Mit Unrecht, so weit ich nach den Abbildungen urteilen kann. Freilich ist die Verlockung, das Werk des großen Nürnbergers aus siebenbürgischem Besitzę zu bereichern, recht groß, da ein Veit Stoß 1523 als Mitglied der Zunft in Kronstadt bezeugt ist. Roth verteidigt eine unsichere Position, indem er mit lokalpatriotischem Eifer sich dafür einsetzt, daß diese Notiz auf den großen, 1523 schon sehr alten, Meister bezogen werden müsse. Von 1523 ist der Bamberger Altar datiert. Wahrscheinlich ist es gerade nicht, daß Veit Stoß in dieser Zeit der Zunft in Kronstadt angehört habe. Vielleicht war ein Sohn, ein gleichnamiger Verwandter des Nürnbergers, in Siebenbürgen tätig. Wie dem auch sei, für den Mühlbacher Altar ist aus der Urkunde nichts zu gewinnen, und die Stilkritik allein hat zu entscheiden.

Im 17. Jahrhundert ist Elias Nikolai der bekannteste Bildhauer in Siebenbürgen. Seine Schöpfungen — das Hauptwerk ist das Grabdenkmal Georg Apaffis im Nationalmuseum zu Budapest — werden gründlich besprochen. Der trockene, im Ornamentalen zurückgebliebene Stil dieses Meisters erscheint durchaus provinziell. Nikolai war wohl ein Einheimischer, wenn nicht der Herkunft, so doch der Ausbildung nach, keinesfalls ein Holländer, wie man vermutet hat.

Die aus der Ferne beigesteuerte Arbeit zur Geschichte der deutschen Kunst ist dankbar und mit mildem Urteil zu begrüßen. Gewiß waren die Schwierigkeiten, mit denen der Verfasser zu kämpfen hatte, sehr groß, zumal da ihm sachkundige, mindestens stilkundige Vorarbeiten, ganz mangelten. *Friedländer.*

---

Kunstgeschichtliche Studien veröffentlicht von Dr. Emil Ebering. Heft I: Schwäbische Monumentalbrunnen von Dr. **Hans Vollmer.** Berlin 1906. Verlag von E. Ebering.

Der Verfasser tritt mit subjektiven Kunsttheorien an die Betrachtung der in erster Linie doch praktischen Zwecken dienenden Monumente heran. Fast alle Fragen von sachlichem Interesse, die das Thema geweckt hätte, sind dabei unbeantwortet geblieben. Wir beschränken uns infolgedessen darauf, den persönlichen Standpunkt des Buches zu kennzeichnen.

Die sentimentale Kunstauffassung einer aussterbenden Generation hat Vollmer vom Gemüt aufs Auge übertragen. Aber gerade darum wird sie doppelt gefährlich, indem sie sich nun den Anschein einer Methode zu geben vermag. Den Verfasser interessiert die Betrachtung der Monumente nur um des »Sehprozesses« willen, den das »kultiviertere Auge« vor ihnen durchmacht. Dementsprechend bringt er keine geschichtliche Entwicklung der schwäbischen Monumentalbrunnen, sondern er legt seiner Disposition formale Gesichtspunkte zu Grunde, die ihm Gelegenheit geben, recht willkürlich aneinander gereihte Einzelbeobachtungen anzustellen. Als besonders bezeichnendes Beispiel seiner, für den unbefangenen Beurteiler absurden Betrachtungsart führe ich an, was Vollmer über die Rottenburger Brunnenpyramide sagt. Vor dem dreifach gegliederten, gotischen Brunnenstock wird sein Auge »zur Synopsis gezwungen«. Bleibt es »in einer Vertikalrichtung hängen, so muß es sich bequemen, Sprünge zu machen, um wieder auf dasselbe Geleise zu kommen, andernfalls wird es gezwungen, Torsionen auszuführen, Operationen, die dem spätgotischen Auge ein Genuß waren, wie sie dem modernen zur Qual werden«. — Dem Uracher Marktbrunnen rückt er mit Redensarten wie »Fleckenverteilung«, »Helldunkel«, »pikante Licht- und Schattenverteilung« zu Leibe. Wo er aber die einfachste praktische Beschreibung geben soll, versagt der »methodische Betrachter«. Eine doppelte Entgleisung, wie sie ihm bei der Aufstellung des Ziehbrunnen-»Schemas« unterläuft, zeigt deutlich die Gefahren seines allzu erhabenen Standpunktes: das »Schema des Ziehbrunnens verlangt über dem Reservoir eine Pumpvorrichtung, um das Wasser aus der Tiefe mittels eines über den Kettenrand laufenden Eimers herauszuschöpfen«! —

Wie die Einteilung des Stoffes und die Einzelbetrachung, so wird auch die Schreibart durch Vollmers Streben, persönlicher Willkür den Anschein eines Systems zu geben, unnötig kompliziert. Die Disposition seines Kapitels über die Brunnentypen gewinnt er auf mathematischem Wege durch eine Permutation »zwischen Wand- und Freibrunnen einerseits, Lauf- und Ziehbrunnen andrerseits«. Daß nur drei der gewonnenen Kombinationen für seine Zwecke brauchbar sind, hätte ihn doch von der Unnötigkeit solchen Aufwandes überzeugen können! Ebenso ist für eine wissenschaftliche Methode dadurch nichts gewonnen, daß man statt drei »Trias« sagt, statt Platz »Raumterritorium«, oder daß man mit Worten wie »Verlebendigung«, »Schaubarkeit«, »Verunklärung« die deutsche Sprache bereichert.

Als Gesamteindruck bleibt dem Leser, daß der Verfasser die schlichten schwäbischen Arbeiten zu Turngeräten seiner stillos angebrachten ästhetisierenden Kunstauffassung macht. Am eingehendsten verweilt er darum bei den Augsburger Prunkbrunnen »der am italienischen Kunstgeist inspirierten Niederländer«. Diese Werke sind ihm »dazu angetan, einem die Freude an allen nationalen Produkten zu vergällen; die ganze Inferiorität der Formphantasie der germanischen gegenüber der der romanischen Rasse kommt an dieser Stelle zum Ausdruck«. Und doch staunt Vollmer ein andermal, daß die bescheidenen Brunnen der kleinen Städte wie »gewachsen« an ihrem Platze stehen. Warum hat er sein »kultivierteres Auge« nicht zu Hause gelassen und ist den Gründen nachgegangen, die diesen Eindruck des organisch Gewachsenen bedingen?

Nur im ersten Kapitel ist Vollmer auf derartige praktische Fragen hinreichend eingegangen. Hier ist er von Camillo Sittes bekanntem Buch angeregt. Er benutzt geschickt die in Sittes zweitem Kapitel aufgestellten Gesichtspunkte über das Freihalten der Verkehrsachsen auf öffentlichen Plätzen und reiht ihnen neue, durch kleine Situationsskizzen erläuterte Beispiele an.

Einzig auf diesem Boden einer bescheidenen Unterordnung unter die Zweckfrage kann der Verfasser innerhalb der deutschen Handwerkskunst zu dem gelangen, dessen er sich so oft rühmt: zu System und Methode. Seine sensible Anfangsschrift ist als durchaus verfehlt zurückzuweisen. Auch das ungeschickte Register und die sehr verschwommenen Klischees der beigehefteten 32 Tafeln rechtfertigen diese Beurteilung.

*Nürnberg.* *Edwin Redslob.*

## Malerei.

Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento von **Detlev Freiherrn von Hadeln.** Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft XLVIII. Straßburg 1906.

Man wird bei vorliegender Arbeit vor allem bedauern müssen, daß das Stoffgebiet eine zu große Beschränkung erfahren hat. Man frägt sich vergeblich, warum der Verfasser gerade da abbricht, wo von Rechts wegen der Schlußstein des ganzen entwicklungsgeschichtlichen Gebäudes zu setzen wäre. v. H. scheint das wohl selbst empfunden zu haben, und er entschuldigt sich damit, daß die Entwicklung der »hauptsächlichsten Stellungsarten zu Beginn des 16. Jahrhunderts ihren Abschluß erreicht habe«. Aber eben diesen Abschluß zu schildern, bleibt uns Hadeln schuldig. Auch handelt ja die Arbeit nicht bloß von den »Stellungsarten«, sondern von den Darstellungsformen des heiligen Sebastian, wozu doch, abgesehen von der ganzen Raumkomposition, auch der Formengehalt gehört. Durch die stoffliche Beschränkung hat sich Hadeln gerade die schönste Seite seines Themas entgehen lassen. Daß der Umfang des Materials diese Beschränkung verlangt hätte, wird man bei einer Arbeit von 44 Druckseiten doch wohl kaum behaupten können. Auch wird man sich wundern, daß gerade hier die Interpretation des nackten Körpers und sein Verhältnis zur Antike nicht nur nicht gestreift, sondern kaum ernstlich berührt wurde. H. sieht leider nur seine Aufgabe in einer sachlich knappen Registrierung des Wandels der Stellungen des heiligen Sebastian, wobei man freilich anerkennen muß, daß er sich möglichster historischer Gründlichkeit zu befleißigen sucht. Sein Buch wird deshalb immerhin der Wissenschaft einen Dienst leisten. Aber die Achillesferse des Buches bleibt die künstlerische Analyse. Abgesehen davon, daß kaum der Versuch gemacht wird, die an sich glückliche Gruppierung der Darstellungsformen als Gesamtheit zu betrachten und aus ihr die lokale künstlerische Besonderheit zu extrahieren, ist die künstlerische Analyse zumeist unvollständig. Beispielsweise wird bei der dankenswerten und sehr interessanten Gegenüberstellung der Figur Adams von Rizzo am Dogenpalast mit den Sebastiansbildern Liberales da Verona in der Brera und Antonellos da Messina in Dresden trotz der relativ eingehenden künstlerischen Betrachtungen das malerische Hauptproblem des Gemäldes Antonellos, die konsequente Durchführung des Schlagschattens, vollkommen übersehen. Liberales Bild unterscheidet sich eben dadurch auch von dem Bilde Antonellos.

Zuerst gibt v. Hadeln einen guten Überblick über die ältesten Darstellungen des heiligen Sebastians. Die früheste ist die Sebastiansfigur

in den Katakomben des Kallisto, wo der Heilige noch unbärtig dargestellt ist. Gleichzeitig mit der Entwicklung der Märtyrerakte macht sich auch ein Umschwung in der Darstellung des Heiligen geltend: an Stelle der typisierenden symbolischen Richtung tritt die individualistisch-historische Auffassung. Das einfachste Beispiel hierfür ist die Darstellung des heiligen Sebastian in dem Mosaik von San Pietro in Vincoli, wo der geschichtlichen Intervention des Heiligen entsprechend der Legende in der Komposition Rechnung getragen wird. Von da ab wird auch der Heilige bärtig dargestellt. War er ja Präfekt der ersten Kohorte, den die Soldaten »quasi patrem venerabant«. Die bärtige Darstellung blieb bis ins 15. Jahrhunder hinein üblich, wo an Stelle des bärtigen wieder der bartlose Typus trat, eine Modifikation der Tradition, die im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts eine vollzogene Tatsache war. H. hat es ganz unterlassen, eine Erklärung für diesen Wandel zu suchen, der wohl zunächst ganz allgemein in der Bevorzugung des unbärtigen Gesichtstypus bzw. dem Schönheitsideal der Zeit zu suchen ist. Nicht umsonst hat Donatello bei seiner Sebastiansdarstellung die vorbildliche antike bärtige Marsyasstatue in eine unbärtige Figur zu einer Zeit verwandelt, wo der bärtige Typus noch durchaus geläufig war.

H. gliedert seine Ausführungen über die späteren Darstellungen des heiligen Sebastian in vier Abschnitte: Zuerst werden die wichtigsten Kompositionen der florentinischen Kunst behandelt, sodann der Reihe nach die freilich sehr kurz besprochenen sinesischen und schließlich die umbrischen und oberitalienischen Darstellungsformen.

Abgesehen von dem oben Angedeuteten blieb noch zu bemerken, daß H. über der Behandlung von Detailfragen zu sehr den Blick für das Ganze verliert. Man vermißt größere Gesichtspunkte. Doch ist eine ikonographische Arbeit nie ohne Wert und es ist jedenfalls ein Verdienst H.s, in knapper übersichtlicher Gruppierung eine wichtige Komposition der italienischen Malerei innerhalb eines freilich zu eng begrenzten Zeitraumes uns vor Augen geführt zu haben. *Fritz Burger.*

---

Selected drawings from old masters in the University Galleries and in the library at Christ Church Oxford Part IV, V — Chosen and described by **Sidney Colvin** — Oxford Clarendon Press 1905. 1906.

Über die prachtvolle Publikation der Oxforder Zeichnungen habe ich ausführlich berichtet, als mir die drei ersten Lieferungen vorlagen (Rep. XXVIII S. 531 ff.). Jetzt ist das Werk mit den Mappen 4 und 5, dem Abschlusse nahe gebracht. Das früher gespendete Lob trifft auch auf die neuen Teile zu. Bei der hohen Bedeutung des

hier veröffentlichten kunstgeschichtlichen Materials glaube ich ein Verzeichnis der Blätter aus den Mappen 4 und 5 geben zu sollen.

1. »Lionardo da Vinci (von oder nach)«. Ein Männerkopf aus der Schlacht von Anghiari, ein Stück aus dem Originalkarton oder eine vorzügliche alte Nachzeichnung in der Originalgröße, der Größe des Lebens und auch in diesem Falle ein verehrungswürdiger Rest des großen verlorenen Werkes. Sidney Colvin neigt dazu, in der bisher unbekannten Zeichnung eine Kopie zu sehen. Sammlungen Richardson, Douce, jetzt University Galleries.

2. Studie oder eher krätig modellierter Karton zu einem Madonnenbilde von Gianpetrino, nicht im besten Zustand, zweifellos richtig bestimmt und namentlich im Kinderkopf sehr charakteristisch. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

3. Karton zu einem Madonnenbilde mit zwei männlichen Heilgen (Antonius(?) und Hieronymus) von Sodoma, stellenweise bis zum äußersten modelliert, in manchen Partien chaotisch und skizzenhaft. Dieser Entwurf lehrt über die Kunst des großen Sienesen, der hier stark von Lionardo angeregt ist, mehr als die meisten seiner ausgeführten Bilder. Sammlung Chambers Hall, jetzt University Gall.

4. Vier Aktstudien, mit Weißhöhung von Filippino Lippi, ähnlich mehreren Blättern in den Uffizien. Diese Zeichnung und die folgende gehörten zu Vasaris Sammlungen und wurden schon von Vasari Filippino zugeschrieben. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

5. Drei Studien, zwei bekleidete Männer und ein nackter, ganz wie das vorige Blatt und ebenfalls von Vasari Filippino genannt. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

6. Michelangelo. Das in der Literatur seiner Bedeutung entsprechend gewürdigte Blatt mit Pferdestudien, das um 1504 anzusetzen ist, weil eine flüchtig skizzierte Kämpfergruppe mit dem Karton zur Pisaner Schlacht zusammzuhängen scheint. Sammlungen Ottley, Lawrence, jetzt University Gall.

7. Michelangelo. Ein Blatt mit verschiedenen Entwürfen, dabei mehrere Male eine Kampfszene, angeblich Simson mit einem Philister. Sammlungen Buonarroti, Wicar, Lawrence, jetzt University Gall.

8. Porträt Rafaels in ganz jugendlichen Jahren, von anmutiger unschuldiger Erscheinung, in umbrischem Duktus. Sidney Colvin spricht ausführlich über das Blatt und stellt die Alternative: falls Rafael der Dargestellte, kann Rafael nicht der Zeichner sein, da er 15jährig (in diesem knabenhaften Alter erscheint er) das Blatt nicht so frei und meisterlich ausgeführt haben könne, Timoteo Viti komme dann am ehesten in Betracht. Es erscheine aber zweifelhaft, ob Timoteo Viti

diese Leistung zuzutrauen sei, und Sidney Colvin wird geneigt die Arbeit Rafael zurückzugeben und dabei auf die Vorstellung zu verzichten, daß Rafael dargestellt sei. Die Timoteo-Idee stammt von Morelli. Sammlungen Wicar, Ottley, Harman, Woodburn, jetzt University Gall.

9. Rafael. Zarte Silberstiftzeichnung, Entwurf zu einem Abendmahl. Die Komposition, die Stellungen und Bewegungen der Figuren sind festgestellt. Die Modelle sind mit einer Ausnahme junge Männer, wohl Werkstattgenossen, die weder in den Typen noch im Kostüm den Aposteln entsprechen. Sidney Colvin datiert das Blatt: etwa 1505. Sammlungen Antaldi, Lawrence, jetzt University Gall.

10. Rafael. Studie in Rötel zu der Kampfszene unter der Apollostatue in der Schule von Athen. Sidney Colvin tritt wohl mit Recht gegen Morelli für die Echtheit dieser Zeichnung ein. Sammlungen Wicar, Ottley, Lawrence, jetzt University Gall.

11. Correggio. Entwurf zu einer Madonnenkomposition, flüchtig bis zur Unverständlichkeit, nach Colvin zu der Madonna mit dem hl. Hieronymus in Dresden (wohl ein Schreibfehler, gemeint ist die Madonna mit dem hl. Georg in Dresden oder die Madonna mit dem hl. Hieronymus in Parma). Mit Sicherheit ist diese »first cloudy notion« mit keinem bekannten Gemälde des Meisters zu verbinden. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

12. Tizian. a) Zwei Figuren in der Landschaft, ziemlich unergiebige Zeichnung. Colvin glaubt den Meister an der Behandlung des Baumes erkennen zu können. b) Auch in dieser heiligen Familie ist das Landschaftliche ausdrucksvoller als die Figuren. Die Komposition der Figuren und ihre Bewegungen sind zum wenigsten nicht charakteristisch für den großen Venezianer. Der Herausgeber scheint dieses Blatt ein wenig zu überschätzen. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

13. Hieronymus Bosch. Zwei Zeichnungen (Vorder- und Rückseite eines Blattes) mit unbeschreibbaren Spukgestalten, die in der bekannten Manier des Meisters aus menschlichen, tierischen Gliedern, Rüstungsstücken usw. zusammengefügt sind. Sammlung Douce, jetzt University Gall.

14. Rembrandt. a) Flüchtige Studie aus späterer Zeit, der knieende Täufer zu der Radierung der Enthauptung Johannis. b) Christus mit der Samaritanerin am Brunnen, Entwurf aus mittlerer Zeit. Das erste Blatt aus der Douce-Sammlung, das zweite aus der Chambers Hall-Sammlung, beide jetzt University Gall.

15. Rembrandt. Unerklärte reiche Komposition, aus späterer Zeit des Meisters. Sammlung Chambers Hall, jetzt University Gall.

16. Rembrandt. Typische Landschaftszeichnung. Sammlung Chambers Hall, jetzt University Gall.

17. Ribera. Sorgfältig und meisterlich, dabei etwas akademisch in Rötel durchgeführte Studie einer alten Frau, einer Parze (?) mit der echten Signatur »Joseph a Ribera Hisp s f.« Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

18. Nicolas Poussin. Römische Ansicht, Blick auf Sta. Maria in Cosmedin, laviert mit durchsichtigen bräunlichen Tönen auf grünlichem Grund. Signiert »N. Poussin«. Der Franzose erscheint hier als Vorgänger Antonio Canales. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

19. Watteau. Studienblatt mit sechs männlichen Figuren in Rötel. Sammlung Douce, jetzt University Gall.

20. Watteau. Allgorische Komposition, Errettung aus Wassergefahr. Interessante Illustration zur Biographie des Meisters. Bei der Rückfahrt von England 1720 hatte der kränkliche Meister bei stürmischer See zu leiden. Sein Freund Julienne erscheint als Retter an der französischen Küste und empfängt den Heimgekehrten. Das Blatt ist von Caylus radiert. Sammlung Douce, jetzt University Gall.

## 5. Mappe.

vgl. zu dem Inhalt dieser Mappe die kritischen Bemerkungen von Beckeraths im Repert. (XXX S. 299 ff.)

1. Vittore Pisano. Vorder- und Rückseite eines Studienblattes. Auf der einen Seite der bedeutenden, bisher unpublizierten Zeichnung sind die luxuriös und phantastisch gekleideten Gestalten einer Frau und eines Mannes in Profil farbig dargestellt, die Frau eine Vorstudie zu der berühmten Prinzessin im Fresko zu St. Anastasia in Verona. Auf der anderen Seite Studien nach antiken Sarkophagfiguren. Sammlungen Lagoy, Chambers Hall, jetzt University Gall.

2. Leonardo da Vinci. a) Entwurf für das Gemälde der Verkündigung in den Uffizien zu Florenz, zu dem Ärmel des Engels. Wie Colvin mit Recht betont, kann aus dieser zweifellos von Leonardo herrührenden Zeichnung ein gewichtiges Argument in der Debatte über das Gemälde gewonnen werden. Bekanntlich wird das Bild von vielen, aber durchaus nicht von allen Kritikern (vgl. die Bemerkungen von Beckeraths) Leonardo zugeschrieben. Sammlung Guise, jetzt Christ Church. — b) Studienblatt mit Kampfscenen, Maschinen und schriftlichen Notizen von des Meisters Hand. Sammlungen Ridolfi, Guise, jetzt Christ Church.

3. Prächtig modellierter, ausdrucksvoller Knabenkopf mit Weißhöhung, mit Recht Lorenzo di Credi zugeschrieben. Sammlung Guise jetzt Christ Church.

4. a, b) Zwei meisterhaft, mit Weißhöhung auf gelbbraunem Grund durchgebildete Köpfe, jeder auf einem besonderen Blatt, aber gewiß von einer Hand. Berenson hat diese Arbeiten Francesco Granacci zugeteilt, Colvin begnügt sich mit der unbestimmten Unterschrift: Schule des Lorenzo di Credi. Sammlungen Ridolfi, Guise, jetzt Christ Church.

5. Frauenkopf in Profil, in allem wesentlichen übereinstimmend mit der sog. bella Simonetta Botticellis, wie sie aus dem großen Bild zu Frankfurt a. M. bekannt ist. Colvin findet die Qualität für den Meister selbst nicht hoch genug und katalogisiert das Blatt: School of Botticelli. Chambers Hall-Sammlung, jetzt University Gall.

6. Rückseite der vorigen Zeichnung, Stehende Pallas mit Helm und Zweig, ähnlich wie in einer besseren Zeichnung der Uffizien, ähnlich wie in einer Bildwirkerei, die E. Münz publiziert hat. Zu vergleichen ist eine kleine vergessene Arbeit Hermann Ulmanns in den Bonner Studien, die v. Kekulé gewidmet sind (1891). Botticelli-Schule.

7. Derbe Nachzeichnung eines Fresko-Stückes von Filippino Lippi in der Caraffa-Kapelle zu Sta. Maria sopra Minerva in Rom. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

8. Entwurf zu einem Madonnen-Tondo mit 2 weiblichen Heiligen von Raffaelino del Garbo. Es ist sehr erfreulich, daß die prachtvolle Zeichnung, die Berenson in seinem großen Werke publiziert hat, hier wesentlich besser noch einmal reproduzirt wird. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

9. Michelangelo. Vorder- und Rückseite eines Studienblattes. a) Ein Pferd und zwei Männer, flüchtige Skizze in schwarzer Kreide. b) Ein männlicher stark bewegter Akt, vom Rücken gesehen, durchgeführte Federzeichnung. Sammlungen Lely, Richardson, Benjamin West, Lawrence, jetzt University Gall.

10. Rafael. Vorder- und Rückseite eines Studienblattes. a) Leichte Skizze zweier Engel mit Wappenschilden. b. Höchst elegante Naturstudie mit vier stehenden jugendlichen Kriegsknechten. Ähnliche Figuren sind in einem der Fresken Pintoricchios in der Bibliothek zu Siena zu finden. Wir werden zu der oft besprochenen Frage geführt, ob Pintoricchio zu seinen Sieneser Gemälden sich Rafaelischer Zeichnungen bedient habe. Colvin folgt Morelli, indem er die Frage mit nein beantwortet und erklärt den in unserer Zeichnung offenbaren Zusammenhang mit der Vermutung, Rafael und Pintoricchio hätten in Perugia gleichzeitig vor denselben Modellen gearbeitet. Von Beckerath zerhaut den Knoten, indem er die Zeichnungen Pintoricchio gibt. Sammlungen Young Ottley, Lawrence, jetzt University Gall.

11. Rafael. Vorder- und Rückseite eines Studienblattes, von unvergleichlicher Meisterschaft, aus mittlerer Zeit, früher römischer Zeit.

Mehrere reichbewegte Engel und der Kopf der hl. Katharina für das Gemälde in der Londoner National Gallery auf der einen, die Gestalt der hl. Katharina und anderes auf der anderen Seite. Sammlungen Benjamin West, Dimsdale, Lawrence, jetzt University Gall.

12. Eine Gruppe aus Rafaels Schule von Athen, Silberstiftzeichnung. Das zarte Blatt, das viele Eigenschaften eines Entwurfs, einer Naturstudie zeigt, wird, wie der Herausgeber auseinandersetzt, durch mehrere nah verwandte und schwächere Zeichnungen kompromittiert, scheint nur von einem sehr begabten Schüler einer Rafael-Zeichnung nachgeschaffen zu sein. Sammlungen Wicar, Ottley, Lawrence, jetzt University Gall.

13. Ein im Freien sitzendes Liebespaar. In der Art Giorgiones, doch zu breit und voll in der Form für diesen Meister. Die Landschaft erinnert, wie Sidney Colvin hervorhebt, an Giulio Campagnolas Stiche. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

14. Drei junge Männer in lebhafter Bewegung und weite Landschaft. Von einem Giorgione-Nachfolger. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

15. Tizian. Entwurf zu einer Darstellung der Bekehrung Pauli. Die Zeichnung wurde von ihrem früheren Besitzer Josiah Gilbert mit dem untergegangenen Gemälde Tizians der Schlacht von Cadore in Verbindung gebracht — mit Unrecht, wie Colvin nachweist. Sammlungen Lanière, Richardson, Benjamin West, Wellesley, Gilbert, jetzt University Gall.

16. Hugo van der Goes. Jacob und Rahel. Große und bedeutende Zeichnung, deren richtige Bestimmung und Veröffentlichung ganz besonders dankenswert ist und das nicht sehr umfängliche »Werk« des großen Meisters erfreulich bereichert. Gewisse Umrißlinien sind etwas nüchtern und hart, wohl infolge nachträglicher Überzeichnung. Sammlung Guise, jetz Christ Church.

17. Rembrandts Werkstatt. Wundervolle Zeichnung aus des Meisters späterer Zeit, mit reichentwickeltem Helldunkel, wie in sehr wenigen Zeichnungen. Sammlungen Utterson, Chambers Hall, jetzt University Gall.

18. Dürer. Madonna, mit dem Datum 1514. Mit dieser von Lippmann unter Nr. 495 veröffentlichten Zeichnung kann ich mich nicht befreunden. Das Faltenwerk ist wenig einheitlich, zum Teil kleinlich, zum Teil unklar, und der Madonnenkopf erscheint leer und süßlich. Sammlung Chambers Hall, jetzt University Gall.

19. Hans von Kulmbach. Der hl. Christoph. Richtig bestimmt und lehrreich, mit schwächlichem, suchendem Strich. Sammlung Guise, jetzt Christ Church.

20. Hans von Kulmbach. Orpheus und Euridike. Signiert mit den Initialen des Meisters und 1518, oberflächlicher und wohl etwas jünger als das andere Blatt von dem Meister. Sammlung Chambers Hall, jetzt University Gall.

*Friedländer.*

---

## Graphische Kunst.

Nachträge und Berichtigungen zu »Daniel Chodowieckis Sämtliche Kupferstiche beschrieben von **Wilhelm Engelmann**« . . . Zweite Auflage von Dr. **Robert Hirsch.** Leipzig, Engelmann, 1906.

Zu dem für jeden Chodowiecki-Sammler schlechthin unentbehrlichen Kataloge, einem Werk von 543 Oktavseiten, das 1857 erschien, hat der Verfasser selbst (1859 im »Archiv für die zeichnenden Künste« und 1860 als Sonderheft) eine große Anzahl von Nachträgen erscheinen lassen, die hauptsächlich auf der Mitarbeit von Dr. Parthey und Dr. Usener beruhten. Seit dieser Zeit hat das Interesse für den Berliner Kleinmeister, als dessen Schüler mehr als einmal Menzel sich bekannt hat, bedeutend zugenommen; viele Spezialisten haben sich auf ihn geworfen und, wenn man früher gefälschte und in Büchern eingefügte Blätter, sowie Kopien und fremde Stiche nach Originalzeichnungen Chodowieckis vermied, so hat man nunmehr sogar begonnen, neben den Zuständen der eigenhändigen Radierungen in besten Exemplaren auch alle jene minder wertvollen Gruppen von Arbeiten, die zu dem Künstler in näherem oder fernerem Verhältnis stehen, sorgfältig aufzuspüren und zu vereinigen. Selbst die Stiche des wenig begabten und wenig originellen Bruders Gottfried Chodowiecki und die Wilhelms, des ebenfalls unbedeutenden Sohnes von Daniel, werden der Vollständigkeit wegen jetzt oft mitgesammelt. Einem solchen »Krokylegmus« der Liebhaber — der als Sport betrachtet natürlich seine Berechtigung hat — genügten Katalog und Nachträge von Engelmann längst nicht mehr; auf so weit getriebene Akribie der Chodowiecki-Wissenschaft war von ihm denn doch nicht gerechnet worden. Dem dringenden Bedürfnis mußte indessen Rechnung getragen werden, und so entschloß sich der Verlag, Dr. Robert Hirsch, als genauen Kenner des Materials und geduldig hingebenden Arbeiter von Methode, mit der Ergänzung der »Nachträge und Berichtigungen« in Form einer zweiten, vermehrten Auflage zu betrauen. Wie ernst der Verfasser seine Aufgabe nahm, zeigt schon äußerlich der Umstand, daß aus den 28 Seiten der ersten Auflage jetzt ihrer 148 geworden sind. Es handelt sich allerdings nicht nur um eine Vermehrung der Nachträge zu dem Kataloge des radierten Werkes, sondern auch um die Revision der Literaturangaben, die bis 1905 —

mit Ausschluß der kürzeren Artikel in Zeitschriften und Sammelwerken — fortgeführt werden, ferner um eine Bereicherung der Reihe von Chodowiecki-Bildnissen, die von 28 auf 36 gebracht worden sind, und um die Hinzufügung eines Katalogs von anderer Stecher Radierungen nach Zeichnungen Chodowieckis, sowie eines Katalogs der Radierungen von Gottfried und Wilhelm Chodowiecki. Den Registern Engelmanns hat Hirsch noch ein besonderes alphabetisches Verzeichnis der Werke, die von Chodowiecki illustriert worden sind, oder die andere nach seinen Zeichnungen illustrierten, an die Seite gesetzt.

Von einer Arbeit wie der vorliegenden absolute Vollständigkeit, die sie selbst keineswegs sich zuschreibt, zu verlangen, wäre ebenso ungerechtfertigt als es unmöglich ist, alle Angaben Hirschs auf ihre Richtigkeit nachzuprüfen. Von den Kleinigkeiten, die mir im Durchsehen auffielen seien zum Nutzen derer, die sich dafür interessieren, hier einige angeführt. Zu S. 1, Nr. 5, wäre nachzutragen, daß das Werk »Chodowiecki und Lichtenberg« von Focke auch in französischer Sprache erschienen ist. — Ein nicht sehr ähnliches, aber doch wohl authentisches Portrait, Grisaille-Medaillon 10 : 9 cm auf weißem Papier, unbezeichnet, mit der Unterschrift »Daniel Chodowiecki«, das im Kataloge nicht aufgeführt ist, besitzt Herr Dr. Eduard Brockhaus in Leipzig. Der Künstler ist im Profil nach links dargestellt, mit zwei gerollten Seitenlocken hintereinander und aufgelöstem Zopf; das Bildchen mag etwa aus dem Jahre 1785 stammen. — Der handschriftliche Kommentar Chodowieckis zu Nr. 1—252 und 837—947, der von Engelmann benutzt wurde und sich in dessen Nachlaß befindet, hätte bei erneuter Berücksichtigung eine ganze Reihe origineller Angaben geliefert; er scheint dem Verfasser leider entgangen zu sein. — Der schlechte Kupferstecher, der bei Nr. 572 erwähnt wird, heißt Morino; zu Nr. 867: Die Wirtin schlägt die Eier zum Kuchen in eine Vertiefung ihres Schlafpelzes. — Zu S. 129: Die Bezeichnung »L. Chodowiecki« ist wohl nicht zu Lotte, sondern eher zu Ludwig zu ergänzen; wenn ich mich nicht täusche, hat Wilhelm Chodowiecki, der ganz gut der Urheber des betreffenden Stiches sein könnte, sich auch Ludwig genannt.

Aber diese und andere Ausstellungen sind Kleinigkeiten, die gegen die Verdienste des Verfassers gar nicht ins Gewicht fallen. Besonders dankenswert ist, neben den Nachträgen zu Chodowieckis eigenhändigem Werk, die Anlage des Katalogs von solchen Stechern, die nach des Meisters Radierungen oder Zeichnungen gestochen haben: er nennt ihrer 123, wobei er von Daniel Berger 222, von Geyser 103, von Schellenberg 61, von Pentzel 57 Nummern auftreibt, und fügt noch 101 unbezeichnete Kopien hinzu. Solche Angaben illustrieren deutlich die beispiellose Be-

liebtheit Chodowieckis bei seinen Zeitgenossen; gelänge es, auch einen einigermaßen vollständigen Überblick über seine Ölgemälde, Miniaturen, Emaillen und Zeichnungen zu gewinnen, so sähen wir den Kreis seiner Wirkungen auf das Merkwürdigste erweitert, und die Kunstverhältnisse im alten Berlin eigentümlich beleuchtet. *W. v. Oettingen.*

---

## Kunsthandwerk.

Sammlung F. Sarre. Erzeugnisse Islamischer Kunst. Teil I: Metall. Bearbeitet von **F. Sarre** und **E. Mittwoch**. Hiersemann, Leipzig 1906.

Die hochgesteigerte Bewertung muslimischer Kunstwerke und die Ausdehnung der Sammeltätigkeit haben in den letzten Jahren einen lebhaften Aufschwung auch der kunstgeschichtlichen Bearbeitung dieses Gebiets mit sich gebracht. Sie war früher lange Zeit dadurch wesentlich behindert, daß die epigraphische Arbeit der Orientalisten und die Forschung der Kunsthistoriker nicht genügend ineinander griffen. Es ist bekannt, was für merkwürdige Ergebnisse dabei gelegentlich zutage gekommen sind; man braucht sich nur des von Riegl veröffentlichten Gebetteppichs zu erinnern, den eine armenische Inschrift dem Jahre 1202 zuwies, während seine spätosmanische Ornamentik dem 18. Jahrhundert angehörte. In Deutschland ist Professor Sarre, nachdem er der muslimischen Kunstforschung bereits durch die Veröffentlichung der Denkmäler persischer Baukunst einen großen Dienst erwiesen, die Spaltung zwischen epigraphischer und kunsthistorischer Arbeit mit bestem Erfolg zu überbrücken bemüht gewesen. Ein großer Schritt auf diesem Weg ist der Katalog seiner, durch die Aufstellung im Kaiser Friedrich-Museum allgemein zugänglichen Sammlung islamischer Kunstwerke. Der bisher erschienene, mit 10 Lichtdrucktafeln und 54 Textbildern ausgestattete erste Teil behandelt die über 200 Stück umfassende Sammlung der Metallarbeiten. Das inschriftliche Material ist von Dr. Eugen Mittwoch für jedes Stück im besonderen und am Schluß des Buches im Zusammenhang bearbeitet. Es ist Sarre gelungen, auf Grund stilistischer und technischer Untersuchungen und mit Hilfe der durch die Inschriften gebotenen Aufschlüsse den vielgestaltigen Bestand in zeitlich und landschaftlich begrenzte Gruppen zu ordnen, wie das an anderen Stellen auch Gaston Migeon, Max van Berchem und Stanley Lane Poole unternommen haben. Jeder Gruppe ist eine Kennzeichnung ihrer technischen und ornamentalen Merkmale vorausgeschickt. Darin liegt ein erheblicher Fortschritt der Erkenntnis und die über den besonderen Zweck hinausreichende Bedeutung des Kataloges. Die vornehmste Rolle in der Verzierung mittelalterlicher Metallgeräte des islamischen Orients spielt wie bekannt die Tauschierung aus Silber, Gold nnd Kupfer auf Erz. Sarre ist geneigt,

die Anfänge dieser Kunst in das 12. Jahrhundert zu setzen, weil die muslimischen Denkmäler nicht weiter zurückreichen. Die ersten Anfänge und Vorstufen liegen aber wohl außerhalb der islamischen Kunst. Ob die in der altägyptischen Metallarbeit meisterhaft geübte Tauschierung (ein Hauptbeispiel unter anderem die Erzfigur einer Königin aus Theben im Louvre) noch bis in die Zeiten des Islam nachgewirkt hat, ist nicht mehr zu erweisen. Wenn man aber der Quelle nachgeht, aus welcher der Islam unmittelbar die Tauschierung empfangen haben kann, so wird man sicherlich die silbertauschierten Erztüren byzantinischer Arbeit aus dem 11. Jahrhundert in Unteritalien nicht unbeachtet lassen können und auch die bereits sarazenisch beeinflußte Tür Rogers von Melfi am Boemundgrab in Canosa (nach 1111) in Betracht ziehen müßen.

*O. v. F.*

# Mitteilungen über neue Forschungen.

**Der Burgflecken Coldimancio,** etwa anderthalb Meilen südwestlich von Assisi gelegen, wird von Prof. A. Bellucci zum Gegenstand einer interessanten kleinen Monographie gemacht (Il castello di Coldimancio Perugia, 1906, 36 S. 8°. Sep. Abdruck aus der Monatsschrift Augusta Perusia Jahrg. I Heft 7 u. 8). Die älteste urkundliche Nachricht darüber datiert von 1293, aber lange vorher schon bestand er in der Nachbarschaft des ehemaligen römischen Municipiums Urbinum Ortense. Nachdem der Verfasser die Schicksale des seit 1425 den Baglioni gehörigen Kastells kurz geschildert, macht er uns mit den Werken der Kunst bekannt, die sich darin erhalten haben. Vor allem bespricht und reproduziert er eine Freske der Madonna in trono mit den hhl. Sebastian und Rochus in der Kapelle des alten Palazzo del Podestà, aus dem Jahre 1495, ein Werk der Fulignater Malerschule, vielleicht des Pierant. Mezastris. Sodann wendet er sich den Resten der Wandgemälde zu, die sich in der vor den Mauern des Fleckens gelegenen, schon 1018 urkundlich bezeugten Kirche S. Maria del latte erhalten haben. Da ist eine Madonna in trono, die das Kind säugt, umgeben von den hhl. Stefanus und Antonius aus dem Ende des 14. Jahrhunderts; ferner eine Taufe Christi mit sienesischen Anklängen, eine Madonna della Misericordia, mit Antonio Abbate zur Seite, der den knienden Donator der Jungfrau empfiehlt, von unserm Verfasser der Schule von Gubbio (Ottav. Nelli?) zugeschrieben, endlich eine leider nur sehr fragmentarisch erhaltene Madonna mit dem auf ihrem rechten Knie sitzenden Kind, die aus einem Buch in ihrer Rechten liest, der Art Dom. Alfanis nahestehend.

*C. v. F.*

---

**Neue Urkunden zu Donatellos Arbeiten im Santo von Padua.** Ein glücklicher Fund, den Dr. Vittorio Lazzarini, der verdiente Professor der Paläographie und Diplomatik an der Universität zu Padua unter den Akten des Notars Bevolenta machte, die in eine Abteilung des städtischen Archivs verlegt waren, wohin sie nicht gehörten und deshalb bisher unbeachtet geblieben waren, hat uns die beiden Originalverträge

in die Hand gespielt, womit Donatello und seinen Schülern bzw. Gehilfen die Ausführung der Reliefs und Statuen für den Altar im Santo übertragen wird. (Nuovi documenti intorno a Donatello e all' opera del Santo. Estratto dal Nuovo Archivio Veneto 1906 vol. XII parte I.) Ihr Inhalt war bisher nur durch den Auszug bekannt, den davon nach den Rechnungsbüchern der Arca del Santo Andrea Gloria in seiner Schrift »Donatello e le sue opere nel tempio di S. Antonio di Padova, 1895« gegeben hatte. Vor allem wird nun durch den Fund Prof. Lazzarinis das Datum, das jene Auszüge tragen, berichtigt: Die Verträge wurden nicht 1446, sondern erst am 29. April und 23. Juni 1447 notariell abgeschlossen u. z. betraf der erste die zehn Engel und vier Evangelistensymbole, der zweite aber die vier großen Relieftafeln und die Statuen der hhl. Franz und Ludwig. Allerdings hatten die Künstler schon vorher Hand ans Werk gelegt: die zehn Engel, sowie drei der Relieftafeln waren schon gegossen, die Symbole und die beiden Heiligen im Wachsmodell fertig gestellt, nur das vierte Relief, das Wunder des Geizigen, war noch nicht begonnen. Als Bürge im ersten Vertrag ist Niccolò Nani angeführt, — dieselbe Person, die schon seit 1443 an den Arbeiten im Santo — in den Rechnungen der Arca aber unter dem Namen Giovanni — vorkommt. Es scheint also ein Versehen von Seite des Notars vorzuliegen. Wichtig ist, daß wir aus dem ersten Vertrag die bisher unbekannten Vatersnamen zweier Gehilfen Donatellos erfahren: Giovanni da Pisa war der Sohn eines Francesco; Francescos del Valente Vater hieß Antonio. Auch die Person des einzigen paduanischen Gehilfen am Werke, des Malers Niccolò wird nunmehr völlig sicher als mit jener Niccolò Pizzolos identisch festgelegt, des Kompagnons A. Mantegnas bei der Ausmalung der Capp. Ovetari in den Eremitani. Er war der Sohn des »Banditore« (Herold, Ausrufer) Pietro, der aus Villa Ganzerla im Vicentinischen nach Padua eingewandert war. Da er als »Nicolaus pictor« qualifiziert wird, so ist zu vermuten, es habe ihm die Vergoldung der Skulpturwerke obgelegen. Eine bezeichnete Arbeit Pizzolos ist das Sgraffito der Madonna mit den hhl. Lucia und Rochus auf einem Majolikatondo des Museo civico von Padua. Lazzarini verspricht übrigens, über ihn und andre Paduaner Künstler nächstens bisher nicht bekannte urkundliche Mitteilungen zu veröffentlichen.

*C. v. F.*

# Nekrolog Karl Aldenhovens

Von **Ludwig Scheibler.**

Zunächst gebe ich den Lebensbericht, mit Benutzung von Aufzeichnungen seiner einzigen noch lebenden jüngeren Schwester, Fräulein Anna Aldenhoven in Godesberg, nach seinem Tode geschrieben. Der Vater, Karl Aldenhoven, geb. 1812, war Lehrer der klassischen Sprachen am Gymnasium zu Rendsburg, als der Sohn, Karl Joh. Friedr., am 25. Nov. 1842 geboren wurde. Herbst 1845 zog die Familie nach Ratzeburg, wo der Vater die selbe Stellung einnahm. Außer Karl blieben nur zwei jüngere Schwestern länger am Leben; die Mutter starb Ende 1857; der Vater wurde wegen unheilbarer Erkrankung Herbst 1858 pensioniert. Karl ging 1858 nach Altona und absolvierte 1862 das dortige Gymnasium. Im Frühjahr 1862 bezog er die Universität Jena zum Studium der klassischen Philologie, wo er einer Burschenschaft beitrat. Von den Professoren war Freiherr von Gutschmitt, der eine eigenartige Auffassung der griechischen Mythologie hatte, von Einfluß auf A.s bleibende Vorliebe für diese Wissenschaft und auf ihre Richtung; noch bis in seine letzte Zeit beschäftigte er sich gern mit diesen Studien, wurde aber durch den Tod verhindert, sie auszuarbeiten. Frühjahr 1863 ging A. zur Bonner Universität; er genoß hier den Vorzug, mit Otto Jahn zu verkehren, einem Jugendfreund seines Vaters. In Bonn trat er auch zuerst der nachantiken Kunstgeschichte näher, als Hörer Anton Springers. Von Frühjahr 1864 an studierte er die obligaten zwei Jahre lang an der Holsteiner Landesuniversität Kiel; hier verkehrte er viel im Hause von Klaus Groth. Das Examen für das Lehramt der klassischen Philologie machte er 1866, dagegen kein Doktorexamen, aus Mangel an Mitteln; das war sein erster »unkorrekter« Streich. Trotzdem erhielt er ein Stipendium am archäologischen Institut in Rom, wohin er im selben Jahr mit seinem Freunde Friedr. Matz aus Lübeck zog. Der $1^1/_2$jährige dortige Aufenthalt gehörte später zu seinen schönsten Erinnerungen, und von daher stammt seine bleibende Vorliebe für antike und italienische Kunst. Unter seinen Aufsätzen für das Jahrbuch des Instituts ist hervorzuheben der über eine unbeachtete Figur in Rom, die er als eine griechische Spes aus dem

6. Jh. v. C. nachwies. 1869 ging er als Gymnasiallehrer nach Husum; er wurde dort befreundet mit Theod. Storm, dessen Auswahl deutscher Lyriker er zusammenstellen half. Er selbst dichtete auch, doch nur zeitweise, und später bloß bei besonderen Gelegenheiten, öffentlichen wie privaten; in seinen Gedichten der Husumer Zeit fand Storm »eine gewisse schwerfällige, antike Grazie«. 1871 verließ er sein heimatliches Holstein auf immer, weil er sich mit dem preußischen Schulregiment nicht befreunden konnte, und ging nach Gotha, wo er bis 1890 blieb, zunächst auch als Gymnasiallehrer; dann, aus Gesundheitsrücksichten, vertauschte er dies Amt mit einem an der dortigen Bibliothek. Als 1877 der Neubau des Museums vollendet war und die bisher notdürftig aufgespeicherten Kunstschätze darin aufzustellen waren, erkannte Herzog Ernst ihn als den richtigen Mann dafür und ernannte ihn 1878 zum Direktor des Museums. Die Aufstellung führte er in musterhafter Weise aus. Bei seinem zwanzigjährigen Gothaer Aufenthalt fand er dort seine zweite Heimat, durch viele vertraute persönliche Beziehungen, so zu Gustav Freytag und J. A. Crowe, von dessen Schriften zur italienischen Malerei er einen Teil übersetzte. Perner machte er damals Studienreisen in Italien, auch zur Revision und Bearbeitung von Bädeckers Reisebüchern betreffs des kunstgeschichtlichen Teils. Vom Jahr 1881 an wandte er sich stark der politischen Tätigkeit zu, veranlaßt durch die Agitation für Theod. Barths Kandidatur für den Reichstag; beide blieben seitdem eng befreundet. Der Herzog war ihm lange ein wohlwollender und einsichtiger Herr (in dessen Gefolge reiste er nach Paris und Spanien); als dieser ihn zum Hofrat machte, um ihn von der »Wühlerei« abzuhalten, kehrte er sich jedoch nicht daran. Bei der herzoglichen Tafel fand ein Höfling das skandalös, aber ein Freund A.s, Generalsuperintendent Schwarz, erwiderte: »Der Mann ist doch Hofrat, nicht Hoflakai!« Als ein Minister von Bismarcks Gnaden nach Gotha kam, nahm A. die Stelle als Direktor des städtischen Wallraf-Richartz-Museums zu Köln an, so schwer ihm das Verlassen Gothas fiel. Dies geschah Anfang März 1890; er hatte die vielbegehrte Stelle erhalten wegen der erfolgreichen Gothaer Neuaufstellung; denn beim Kölner Museum stand ein teilweiser Umbau bevor, verbunden mit starken Änderungen in der Aufstellung. Auch hier bewährte er sich in der Durchführung dieser Aufgabe wie in wissenschaftlichen Katalogen. Die altkölnischen Bilder, bisher in dunkeln, kleinen Abteilungen mit Seitenlicht untergebracht, kamen großenteils in während seiner Amtstätigkeit gebaute helle Oberlichtsäle; die Abgüsse nach antiker und späterer Plastik wurden stark vermehrt; die Stiche und Zeichnungen erst der Besichtigung zugänglich gemacht. Hervorzuheben ist auch der Versuch, durch farbige Gipse die Vielfarbigkeit der antiken Plastik darzustellen

(vgl. Nation, 28. Dez. 1895), der bei den Sachverständigen Beifall fand. — In Köln war A.s Stellung zu seinen Vorgesetzten weniger angenehm als die in Gotha zum Herzog, doch schlug er sich durch und war hier in seiner politischen Tätigkeit, der er bis zuletzt treu blieb, weniger behindert. Während seiner Amtsführung wurden von wichtigen Gemälden erworben: Meister des Marienlebens, Madonna mit St. Bernhard; Meister von St. Severin, zwei Szenen aus der Ursulalegende; Rubens, Argusbild; Jan Steen, Simsonbild; Claude Lorrain, Landschaft; Murillo, Portiuncula, teilweise mit Unterstützung von Kölner Privaten. Zwar behagte A. die niederrheinische Menschenart und Kultur weniger als die Thüringer, doch fand auch in Köln sein Sinn für Freundschaft und anregenden Umgang genügende Nahrung. Spätestens 1903 wurde er Professor, machte aber so wenig Wesen davon, daß ich es erst durch die Todesanzeige erfuhr. Schon in Gotha hatte A. begonnen, durch Vorträge über bildende Kunst Verständnis dafür in weiteren Kreisen zu erwecken; in Köln setzte er das in größerem Maßstabe fort. Zuerst in den vom Oberbürgermeister Becker veranlaßten öffentlichen Vorträgen der städtischen Beamten im Gürzenich; dann, nach Gründung der Handelshochschule, durch Vorträge und Museumsgänge für diese. Ferner war es ihm eine Lieblingsaufgabe, »an Sonntag-Vormittagen in Wirtshaussälen vor den Arbeitern populäre Kunstvorträge zu halten, deren lehrreiche Anschaulichkeit in den Köpfen der Besucher wohl für immer haftet; er veranstaltete auf Wunsch der Arbeiterorganisationen auch Museumsgänge« (aus der sozialistischen Rhein. Ztg., 25. Sept. 1907). Durch seine politische Tätigkeit hatte er gelernt, wirkungsvoll vor einfachen Leuten zu sprechen, »ohne sich jemals etwas zu vergeben«. Endlich war er einer der geachtetsten Redner in auswärtigen Vortragsvereinen; denn mit gediegenem Inhalt in anregender Form verband er in oratorischer Beziehung Musterhaftes: seine Stimme war nicht stark, doch sehr verständlich, der Vortrag ruhig, unbefangen und natürlich. — Leider entsprach der geistigen Gesundheit A.s von jeher nicht seine körperliche; in den letzten Kölner Jahren verschlimmerte sich diese Kränklichkeit, so daß es im Sommer 1904 zu einer lebensgefährlichen Operation kam, die einen längeren Erholungsaufenthalt bei Rapallo nötig machte. Er verbrachte ihn unter Pflege seiner Haushälterin bei ihm sympathischen Bauersleuten. Dann konnte er seine Amtstätigkeit wieder aufnehmen, wenn auch dauernd geschwächt. 1907, am 19. Juli, hielt er den letzten Vortrag an der Handelshochschule, dann ging es rasch bergab; der Tod erfolgte, nach Krankenlager von Mitte August an, am 24. September 1907. Die Leichenfeier im Kölner Wohnhause verlief sehr würdig, indem bei zahlreicher Beteiligung einheimischer und auswärtiger Freunde und Bekannten

vier inhaltsvolle Reden gehalten wurden; zwei längere, von Herm. Schumacher (gedruckt) und vom Kölner evang. Pfarrer Jatho (nicht in seinem Amt, sondern im Namen der Kölner Freunde), und zwei kürzere von Theod. Barth und Fried. Cauer. Dann ging der Leichenzug zum Bahnhof, behufs der Feuerbestattung zu Mainz.

Es bleibt noch übrig, etwas über A.s Schriften und seinen Charakter zu sagen. Leider ist er nicht dazu gekommen, seine zahlreichen großen und kleinen Aufsätze gesammelt herauszugeben; hoffentlich geschieht das noch, da sie in Gehalt und Form zu den besten deutschen Essays gehören; sie bieten »in knappem Rahmen eine Fülle von Gedanken, eine eigenartige Beleuchtung von Tatsachen, eine feine Ironie« (Simchowitz). In den siebziger Jahren schrieb er manches Kleine, auch literarische Kritiken in Doves Zeitschrift: Im neuen Reich und im Deutschen Literaturblatt; dann vieles in der »Nation« seiner Freunde Th. Barth und P. Nathan, seit Erscheinen bis zum Eingehen (Herbst 1883 bis Frühjahr 1907)[1]).

[1]) Die Aufsätze in der »Nation« über antike und spätere Kunst sowie Allgemeines zur Kunst zähle ich hier vollständig auf:

1883: Italienische Porträtbüsten in Berlin (6. Oktober); Die Widersprüche der Kunstkritik (über eine Zusammenstellung der Beurteilungen einer Berliner Ausstellung, 15. Dezember); 1884: Nekrolog Ludwig Richters (28. Juni); Von der Turiner Ausstellung (12. Juli); Reisegedanken über Michelangelo (23. August); 1885: Ein französischer Sammler (Vermächtnis Davillier im Louvre, 1. August); »Aus Italien« (Kritik von Jos. Bayers Buch; 3. Okt); 1886: Der Barockstil in der Archäologie (gegen eine Rede O. Benndorfs in der Wiener Akademie; 24. April); Aus Palermo (22. Mai); Akragas (12. Juni); Aus Calabrien (26. Juni); Über spanische Malerei (20. und 27. Nov.); 1887: Casa Bartholdy (1. bis 15. Jan.); Ein gutes Bilderbuch (Könneckes Bilderatlas zur deutschen Literatur; 19. Febr.); Houdon in Gotha (2. April); Zur Charakteristik des Kunsthandels (6. Juli); Aus dem Berliner Museum (Skulpturen der ital. Renaissance; 29. Okt.); De gustibus (seine »Ästhetik in nuce«; 24. Dezember); 1888: Rembrandt (7. April); Die Erinnerungen des Grafen Schack (19. Mai); Perugia (4. August); Assisi (22. Sept.); Spoleto (24. Nov. und 1. Dez.); 1889: Ravenna (30. März); Das Grimm-Denkmal (gegen das preisgekrönte Modell für Hanau; 8. Juni); Kunstideale; an die Tante des Herrn Helferich (15. Juni; gegen dessen Artikel vom 1. Juni; vgl. vom 9. Nov.); Holländische Bildnisse (23. Nov.); 1891: Religiöse Kunst (neue Richtungen darin; 19. Sept.); 1893: Griechische Götterideale (zu H. Brunns Werk; 18. Febr.); Kunst und Armut (18. März); Über die altkölnische Malerschule (4. und 11. Nov.); Griechische Plastik (zu Furtwänglers Werk; 9. Dez.); 1894: Moderne Kunstgeschichte (zu Muther; 16. Juni); Die Kunst und das Publikum (dessen Verhalten zur neuesten Kunst; 29. Dez.); 1895: Besprechungen kunstgeschichtlicher Werke (Ant. Springer, Alw. Schultz; 14. Dez.); Farbige Gipse (nach Antiken, 28. Dez.); 1896: Die Anfänge der neuen deutschen Kunst (um 1800, 26. Sept. und 3. Okt.); Ein Kunstgespräch (über neueste Kunst, zwischen K. Neumann u. »Altmann«; 7. Nov.); 1898: Nekrolog von Karl Gehrts (13. August); 1899: Die moderne Malerei, ein Rückblick (16. und 23. Sept.); 1903: Lorenzo de' Medici und Savorarola in ihrem Verhältnis zur Kunst (11. und 18. April); 1904: John Ruskin (10. Sept.); 1907: Christliche Antike (zu L. von Sybels Werk über altchristliche Kunst).

A.s einziges Buch ist seine Geschichte der Kölner Malerschule, erschienen 1902; über die Entstehungsgeschichte kann ich folgendes berichten. Wir beide siedelten im Frühjahr 1890 an den Niederrhein über, ich nach Bonn. Die Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde hatte schon damals die Absicht, ein großes Tafelwerk zur alten Kölner Malerschule herauszugeben, mit Beigabe eines erklärenden Textes. A. suchte mich zu bewegen, beides zu übernehmen, da ich in meiner Dissertation von 1880 eine Geschichte dieser Schule in Aussicht gestellt hatte und er sich erst in sie hineinarbeiten müsse. Ich entgegnete, daß ich seit dem Abgang von der Berliner Galerie, Frühjahr 1884, mich ganz der Musikgeschichte zugewandt habe, und daß er in seiner Stellung doch die Altkölner gründlich kennen lernen müsse. Wir einigten uns dahin, daß ich nur die Herausgabe des Tafelwerks übernahm, jedoch mit seinem Beirat bei der Auswahl, und er den Text, mit meinem Beirat. So fand ich Gelegenheit, meine Studien zu dieser Schule wenigstens indirekt zu verwerten, sofern das in der Dissertation nicht geschehen war. A. arbeitete sich nun im Lauf der nächsten Jahre gründlich in die Altkölner hinein, auch auf Reisen; bei unserem guten persönlichen Verhältnis unterhielten wir uns oft über diese Maler und Bilder, besonders als ich wegen des neuen Katalogs der Gemälde in zwei Sommern je einige Wochen in Köln war. Er arbeitete dann allmählich den Text aus, der sich von vornherein zu einer Geschichte dieser Schule erweiterte, und legte ihn mir erst nach völliger Fertigstellung vor; ich machte dann Bemerkungen dazu, die wir weiter besprachen und die er nach Gutdünken benutzte; beim Durchsehen der Druckbogen wiederholte sich dieser Vorgang. Unser Verhältnis hat einige Ähnlichkeit mit dem zwischen Crowe und Cavalcaselle: wer Crowe wie A. für bloße Formulierer von ihres Partners Ansichten ausgeben wollte, würde ihnen schweres Unrecht tun; Abweichungen meiner Ansichten sind in den Noten angegeben. In Note 526, die sich auf das Schlußresümee bezieht, hat A. die Art meiner Mitarbeit dargelegt. — Freilich ist nicht zu leugnen, daß sein Werk, bei allen Vorzügen: Sachkenntnis, Gründlichkeit, künstlerisches Urteil, Kenntnis der Kultur der Zeit, geschmackvolle Darstellung, doch etwas von einer Pflichtarbeit hat. Es läßt merken, daß A.s Vorliebe nicht den deutschen Malern gehörte, die noch ganz im Mittelalter stehen oder an dessen Grenze, sondern der antiken Kunst und der italienischen Renaissance. Damit will ich jedoch nicht die Irrlehre der Klerikalen nachbeten, nur ein mittelalterlich Gesinnter könne jene Künstler richtig würdigen.

A.s meiste kleine Arbeiten über Gegenstände aus seinen Lieblingsgebieten der Kunstgeschichte nennt mein Verzeichnis der Nationartikel; bei ihnen sind auch einige über niederländische und spanische Malerei sowie All-

gemeines zur Kunst. Auch über die neueste schrieb er ziemlich oft; er fühlte sich hier als »Altmann« im Gegensatz zu den Neumännern, siehe sein fingiertes Gespräch mit Karl Neumann (7. Nov. 1896). Jedoch war wohl nicht ganz ohne Nutzen, daß A. es wagte, »als alter Onkel oder Zopf« denen gegenüberzutreten, die jede neue Richtung mitmachen nur der Neuheit wegen, ohne sich sonderlich um die künstlerische Berechtigung zu kümmern. An Interesse für die Kunst der Gegenwart und an Beifall für bedeutende Werke fehlte es ihm aber nicht, und noch im Mai 1907 sprach er bei Eröffnung der Kölner Kunstausstellung von der Pflicht gegenüber einem neuen Kunstwerk, nicht gleich hochmütig abzuweisen, was zuerst fremdartig und unverständlich erscheine.

Über A.s Charakter findet sich Eingehendes in der zu Ende verzeichneten Literatur, namentlich in den Äußerungen seiner Freunde Th. Barth und H. Schumacher. Alle bezeugen, daß er ein außergewöhnlich selbständiger und charakterfester Mann war. Dadurch geriet er mit Gegnern mitunter an einander; anderseits veranlaßte die Bedeutung und der Reiz seiner Persönlichkeit, daß er überall einen großen Kreis von Freunden, Bekannten und Verehrern fand, vom Fürsten bis zum Arbeiter, unter ihnen viele hervorragende Männer und Frauen. — Aus dem letzten Jahr stammt eine gute Marmorbüste A.s vom Kölner Schreiner deren verkleinerte Abgüsse er noch an Freunde schickte.

Literatur.

Kurze Nekrologe: [A. Lindner und Jagenberg] Köln. Volksztg. 1907, 25. Sept.; [Perfall] Köln. Ztg. 25. und 27. Sept.; S. Simchowitz, Frankftr. Ztg. 26. Sept.; — f—, Rhein. Ztg. 25. Sept., 8. Nov.; Kunst für Alle, 1. Nov.; Die Woche, Sept.—Okt., m. Bildnis. Größeres: Ed. Müller, Rede zum Gedächtnis A.s, Gothaisches Tageblatt, 15. Okt.; Arth. Lindner, Kunstchronik, Anfang Okt., Sp. 13—5; Th. Barth, »März«, 2. Okt.-Heft, S. 104—6. Herm. Schumacher, Gedenkworte an A.s Sarge (6. S., gedr. Bonn, C. Georgi).

## Bei der Redaktion eingegangene Werke:

**Burckhardt, Jakob.** Die Kultur der Renaissance in Italien. Zehnte Auflage von Ludwig Geiger. Leipzig, E. A. Seemann. M. 10.50.

**Czapek, Rudolf.** Grundprobleme der Malerei. Ein Buch für Künstler und Lernende. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. M. 3.

**Drathen, Justizrat Dr. jur.** Das Rechtsschutz des bildenden Künstlers. Leipzig, E. A. Seemann. M. 1.40.

**Glaser, Curt.** Hans Holbein der Ältere. Mit 69 Abb. auf 48 Lichtdrucktafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann. M. 20.

**Grisar S. J., Hartmann.** Die römische Kapelle Sancta Sanctorum und ihr Schatz. Meine Entdeckungen und Studien in der Palastkapelle der mittelalterlichen Päpste. Mit einer Abhandlung von M. Dreger über die figurierten Seidenstoffe des Schatzes. Mit 77 Textabb. und 7 zum Teil farbigen Tafeln. Freiburg, Herdersche Verlagshandlung. M. 10.

**Kraus, Franz Xaver.** Geschichte der christlichen Kunst. Zweiter Band. Die Kunst des Mittelalters und der italienischen Renaissance. Zweite (Schluß-)Abteilung. Italienische Renaissance. Zweite Hälfte. Fortgesetzt u. herausgegeben von Joseph Sauer. Mit Titelbild in Farbendruck, vielen Abb. im Text u. einem Register zum ganzen Werke. Freiburg i. B., Herdersche Verlagshandlung. M. 19.

**Lucka, Emil.** Die Phantasie. Eine psychologische Untersuchung. Wien, Braumüller. M. 2.50.

**Mayer, August L.** Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto). Mit 59 Abbild. in Lichtdruck auf 43 Tafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann. M. 24.

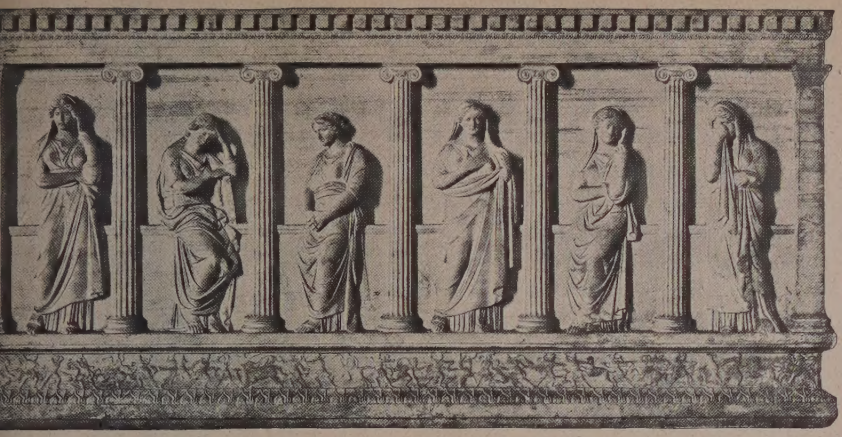
**Pidoll, Karl von.** Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler Hans von Marées aus den Jahren 1880—81 und 1884—1885. 1890 als Manuskript gedruckt. Nachdruck. Erste Auflage. Luxemburg, V. Bück.

**Sievers, Johannes.** Pieter Aertsen. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Kunst im XVI. Jahrhundert. Mit

35 Abb. auf 32 Lichtdrucktafeln. Leipzig, Karl W. Hiersemann. M. 18.

**Springer, Anton.** Handbuch der Kunstgeschichte. III. Die Renaissance in Italien. Achte Auflage, bearbeitet von Adolf Philippi. Mit 332 Abb. im Text und 20 Farbendrucktafeln. Leipzig, E. A. Seemann, M. 8.

W. Bürgers Kunstkritik. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow und B. Klemm. I. Neue Bestrebungen der Kunst. Landschaftsmalerei. Leipzig, Klinkhardt und Biermann. M. 3.



DER SARKOPHAG DER KLAGEFRAUEN AUS SIDON.

weiter, in Text u. Abbildungen vielfach vermehrter u. verbesserter Auflage liegt vor:

# IE HELLENISCHE KULTUR

DARGESTELLT VON

FRITZ BAUMGARTEN · FRANZ POLAND
RICHARD WAGNER

Mit 7 farbigen Tafeln, 2 Karten und über
400 Abbildungen im Text u. auf 2 Doppeltafeln

u. 530 S.] Lex.-8. Geheftet *M.* 10.—, geschmackvoll gebunden *M.* 12.—

Wenn bereits nach zwei Jahren eine neue Auflage der Hellenischen Kultur als nötig erweist, so ist das ein erfreuliches Anzeichen dafür, daß auch in ern Tagen das Interesse für das klassische Altertum noch viel lebendiger als manche seiner Gegner die Welt glauben machen möchten. Man kann doch offenbar der Tatsache nicht verschließen, daß die Völker des Alter- s eine in ihrer stetigen Entwicklung und in ihrer schließlich erreichten Höhe zig dastehende Kultur besessen haben, und daß diese, von den Hellenen haffen und von den Römern über alle Teile ihres Weltreichs verbreitet, n wie vor eine Hauptgrundlage unserer heutigen Kultur bildet r daher diese in ihrem tieferen Wesen verstehen will, wird immer wieder den Griechen und Römern in die Schule gehen müssen.

RLAG VON B. G. TEUBNER IN LEIPZIG UND BERLIN

Die Darstellung ist meist knapp, aber inhaltreich, verständlich und gefällig. Ganz meisterl scheint mir die Behandlung der Kunst. Nirgends bloße Redensarten, selten Urteile, die für Leser in der Luft schweben, weil ihm die Anschauungen fehlen." (Lehrproben und Lehrgän

„. . Dies Buch wird sicher seinen Weg gehen als eine im besten Sinne popul Darstellung des ‚stillen Tempels der großen alten Zeiten und Menschen', durch den nach Jean Pauls dem Buche vorangestelltem schönen Leitwort die Jugend ‚zum Ja markt des späteren Lebens' hindurchführen sollen, und in den auch wir selbst von die Jahrmarkt zum Nutzen für unsere Lebensauffassung recht oft zurückzukehren das dürfnis haben." (Deutsche Literaturzeitu

„Die Aufgabe, die hier zu lösen war, bestand darin, alles, was über das inn und äußere Leben der Hellenen in Schrift und Stein, in Wort und Bild überliefert in der neuesten und besten wissenschaftlichen Erkenntnis anzunehmen, kritisch zu sich und zu einer schön abgerundeten, einheitlichen Darstellung zu verarbeiten. Und d Aufgabe haben die Verfasser glänzend gelöst." (Neue Preußische (Kreuz-)Zeitu

„Unter den Werken, welche dem gleichen Zwecke dienen, ist das vorliegende zweife inhaltlich eines der gediegensten und äußerlich vielleicht das am glänzendsten ausgestatt Den Text wird auch der Fachmann mit Interesse, denn er hält sich fast ganz von Pedante frei, und nicht ohne mehrfache Anregung lesen, die Fülle der Reproduktionen in ihrer V einigung wird er mit Dank benutzen." (Historische Zeitschr

„Die Männer, die sich hier zur Arbeit vereinigt haben, zeigen den modernen Leh typus. Sie sind keine weltfremden Gelehrten, keine Schwärmer für vergangene Herrlichkeit sie haben vielmehr ein starkes Gefühl für die Bedürfnisse und Lebensforderungen Gegenwart. So legen sie uns die alte Kultur dar nicht als unbedingt vorbildlich für Heutige, sondern als eine unter besonderen Umständen, und zwar unter ganz glücklic Verhältnissen zu hoher Schönheit gereifte Kultur. Das Buch ist gut geschrieben und s übersichtlich gegliedert. Zum Text kommt dann ein 400 Bilder umfassender Schmuck, die lebendige Anschauung vermittelt." (Der Türm

Seite der Thronlehne aus Villa Ludovisi, Rom.

## BESTELLZETTEL.

Bei .....

Buchhandlung in .....

bestellt der Unterzeichnete hiermit das im Verlage von B. G. Teubner in Leipzig erschienene Werk [zur Ansicht]:

**Baumgarten - Poland - Wagner,** Die Hellenische Kultur. 2. Auflage. Mit 7 farbigen Tafeln, 2 Karten und über 400 Abbildungen im Text und auf 2 Doppeltafeln. Gr. 8. Geh. *M.* 10.—, geschmackv. geb. *M.* 12.—

Ort, Wohnung: Unterschrift:

.....

# FÜR KUNSTFREUNDE

## RAPHAEL UND PINTURICCHIO IN SIENA

EINE KRITISCHE STUDIE

VON

AUGUST SCHMARSOW

MIT 11 TAFELN — PREIS M. 12.50

## BERNARDINO PINTURICCHIO IN ROM

EINE KRITISCHE STUDIE

VON

AUGUST SCHMARSOW

MIT 6 TAFELN — PREIS M. 20.—

## MELOZZO DA FORLI

EIN BEITRAG ZUR KUNST- UND KULTURGESCHICHTE ITALIENS IM XV. JAHRHUNDERT

VON

AUGUST SCHMARSOW

MIT 27 TAFELN — PREIS M. 100.—

VERLAG VON GEORG REIMER IN BERLIN W. 35.

**Herdersche Verlagsbuchhandlung zu Freiburg im Breisgau.**

Soeben ist erschienen und kann durch alle Buchhandlungen bezogen werden:

## Geschichte der christlichen Kunst.

Von **Franz Xaver Kraus.**

II. Band: **Die Kunst des Mittelalters und der italienischen Renaissance.** 2. (Schluß-) Abteilung: **Italienische Renaissance.** Zweite Hälfte. Fortgesetzt und herausgegeben von Joseph Sauer. Mit Titelbild in Farbendruck, vielen Abbildungen im Text und einem Register zum ganzen Werk. Lex. 8°. (XXII u. S. 283—856) M. 19.—

Die zweite Abteilung des zweiten Bandes vollständig (XXII u. 856) M. 27.—; geb. in O.-Einb.: Halbsaffian M. 32.—, Einbanddecke M. 3.—.

Hiermit ist das Werk abgeschlossen.

Soeben erschien:

## Offizieller Bericht

über die Verhandlungen des

## VIII. Internationalen Kunsthistorischen Kongresses

**in Darmstadt, 23. bis 26. September 1907.**

Gr. 8°. 117 Seiten. Geheftet M. 3.—.

VERLAG VON E. A. SEEMANN IN LEIPZIG.

# INHALT.


Seite

Über zwei Architekturzeichnungen Michelangelos in der Casa Buonarroti in Florenz. Von *Fritz Burger* . . . . . 101

Nochmals über einige Zeichnungen alter Meister in Oxford. Von *A. von Beckerath* 108

Zur Kenntnis Giorgiones. Von *Wilhelm Schmidt* . . . . . 115

Malerische Porträts aus dem deutschen Mittelalter vom 8. bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Nachtrag und Berichtigungen. Von *Max Kemmerich* . . . 120

Ein Bildnis Robert II. de la Marck. Von *Hans Jantzen* . . . . . 132

Eine neue archivalische Dürernotiz. Zur Veit-Stoßforschung. Von *Albert Gümbel.* 138

Die Illustratoren des »Beschlossen gart des rosenkranz mariae«. (Fortsetzung.) Von Dr. *Hans Vollmer* . . . . . 144

Rembrandtiana. Von *Niels Restorff* . . . . . 159

Zu Tizian in Padua. *Hadeln* . . . . . 168

Zur Inschrift des »Gothaer Liebespaares«. *Mela Escherich* . . . . . 170

Literaturbericht.

Dernjač, Josef. Die Wiener Kirchen des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. *Hugo Schmerber* . . . . . 172

Victor Roth. Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. *Friedländer.* 174

Hans Vollmer. Schwäbische Monumentalbrunnen. *Edwin Redslob* . . . . 176

Detlev Freiherr von Hadeln. Die wichtigsten Darstellungsformen des H. Sebastian in der italienischen Malerei bis zum Ausgang des Quattrocento. *Fritz Burger* . . . . . 178

Sidney Colvin. Selected drawings from old masters. *Friedländer* . . . 179

Engelmann-Hirsch Nachträge und Berichtigungen zu »Daniel Chodowieckis Sämtliche Kupferstiche«. *W. von Oettingen* . . . . . 185

F. Sarre und E. Mittwoch. Sammlung F. Sarre. *O. v. Falke* . . . . . 187

Mitteilungen über neue Forschung.

Der Burgflecken Coldimancio. *C. v. Fabriczy* . . . . . 189

Neue Urkunden zu Donatellos Arbeiten im Santo von Padua. *C. v. Fabriczy* 189

Nekrolog Karl Aldenhofens. Von *Ludwig Scheibler* . . . . . 191

Bei der Redaktion eingegangene Werke . . . . . 197


Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

*Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C.*, K. Nationalgalerie

zu adressieren.